

# صورة الغلاف

القصيدان بعضهما بعضاً وأصبحت شيئاً واحداً هي تسوية الرومانتيكية ، هذا الفنان العظيم الذي يمتاز بمهارة تسكاد تجعله مدرسة بأكملها.. لم يكن يرى في التصوير مجرد ترجمة ما يجول بخاطرهم أو مجرد تعبير عن أحاسيسه وإنما كان يعتبر الفن نشاطاً فنياً تنمي وتطوره عملية الفكر ، ولم تكن الطبيعة بالنسبة له مصدر الوحي والإلهام ولكنها كانت في نظره القاموس بالنسبة للكاتب أو الأديب . فهو يقول « أن الطبيعة تعدد لتسا الدراجات والفراش المسبوبة تماماً كما يجدد القاموس للكاتب المعنى السليم للكلمة ، والقاموس في حد ذاته ليس مثلاً يحتذىه الأديب .. » .

ويضيف ديلاكروا في مذكراته التي تعتبر من أعظم الأعمال الأدبية لأنها تمتاز بصداها وصراحتها ومكانتها لنفسه كما هو الحال في مذكرات جان جاك روسو ، بل لشدة عبقها وما احتوته من لغة اللذة والألم وكل ما كان يشتر في ذلك الوقت . يضيف ديلاكروا في مذكراته : « أن الفنان يبدأ من الطبيعة .. فهي التي تفتح عليه نشاطه .. أي أنها ملتحاق بفتح له أفق الرؤية ... ولكن الانسجام الذي يرتكز عليه الفنان في عمله ليس إلا وليد حياته وحياته فقط .. وتجدد عبر كذلك من منهجه وهو تقليد النظم وحيل المنطق والوضوح ، وهو منهج يعتبر سمة مميزة لفناني القرن » .

## الحرية تفود الشعب للغنان القرشي أوجين ديلاكروا تقليد حسي

حينما نتطلع إلى صور ديلاكروا لنملك سوى الدخول أمام عبقريته ذلك العملاق ، فهو يجمع بين عظمة تكوينات روبنز ، والألوان « تيتيان » و « فيرونيز » وموسيقى الحركة عند تشرنوبل وتورة والشاعخ الخطوط لدى ميخائيل أنجلو .

وقد عاش ديلاكروا في ختام حياته من مرض السيل العصا ، غير أن هذا المرض لم يوقف نشاطه فاستمرت عبقريته تنهتق مفهومة وهاجة ، وقد وصف بودليير سنواته الأخيرة فقال « في ختام أيامه أخفت السعادة تماماً من حياته وإنسانيته نوازل متخللة كانت تدفعه إلى العزلة وأحس بشعور مغزول وانعزال حادة مزعجة بدت كأنها ثورة جامحة ، رزى خضم هذه الأحاسيس كان يرسم ويصور بأسلوب جديد يختلف به ويؤدى ، أسلوب سلفه دافيد وأتجر » .

في سنة ١٩٤٤ وقف أبناء الشعب الفرنسي أمام صورة أوجين ديلاكروا « الحرية تفود الشعب » أو « الحرية على الفرنسي » يحسون بنفس الاحساس الذي سجله أزاها منذ ١٠٠ عام الشاعر «اللاتي » هانتي « حينما شاهدوا هو وجمهوره التحسين من الفرنسيين تعرض لأول مرة .. أجل ، لقد سبق أن عرضت ، وفي الوقت ذاته لم تعرض ، تقدم ديلاكروا بهذه الصورة لصالون باريس ، في عهد لويس الثامن عشر ، فلم تستطع لجنة التحكيم رفضها ، وفي الوقت نفسه لم يكن من الممكن عرضها ، فهي دعوة صريحة إلى الثورة ، فاستقر الرأي على عرضها ووجهها منكس تجاه العاطف ، وبذلك تنبأ لجنة التحكيم من مسؤولية رفضها هذا العمل . فقد أكد « ديلاكروا » في هذه اللوحة بصفة فاعلة موقفه من الثورة ، كان مع الشعب ضد الظلم والرجعية وسفك الدماء ، فملي الزخم من مؤلته السياسية والاجتماعية وطبيعية طابته التي ينتمي إليها ، فله لم يقف أبداً موقفاً سلبياً من الثوار فكان يعمل في أعماله كل ثورة الفنان الرومانتيكي الصالح كانه أحد أبطال روايات « أغريه مارلو » يقتلها مع أبناء الشعب في كفاحهم ونضالهم .

أصبحت أبنائه فرنسا أن صورة ديلاكروا على عتبة بابلوفا الجامعة من قلاع الشعب لائق في جوهريته من لعلات نضالهم المعاصر « أراجون » أو « أفاني » أيلوار « أو كتابات « ريبا فكانت شعاراً لهم أثناء تحرير بلادهم من النازي » .

كان ديلاكروا ابناً لحر شرعي للسياسي الفرنسي المناهض « نابليون » ، وقد سرت له هذه البنية فسقط وأفر من التعليم والتفائلة ، غير أن هذا الفن الذي ظل يتلذذ به عدم اعتراف أبيه به رسمياً ، والذي واجه الحياة بجسد هزيل سقيم ومعدة رقيقة ضعيفة لاتحمل أكثر من وجبة واحدة في اليوم امتنعت بحساسية عبقية لدفعته إلى أن يهيم بها بالفنون والأدب ، فتابه بليكنته التي دراستها ، وكرس حياته في سبيلها دون أن يعير صحته أو حبه أي اهتمام ولم يتزوج . كان يعيش دائماً من تدخل أي عاطفة قوية حادة في محيط حياته فتؤثر على عمله . كان يعيش الحب وصمته مدرسة وديلة كان يظن أنها تبارله حياً بحب ، ولكن حينما عرض عليها الزواج رفضت ، فأتى ذلك الأرض عليه طيلة حياته وجعله لا يترك في الحب أو في المرأة حتى حينما أحبته سيدة جميلة وغنية وهو في قمة مجده ، وأحبها هو كذلك كثيراً ماذهبها بعدم لفته فيها وبعدم لفته في نفسه ، فمات ولم يعشق سوى فنه .

وديلاكروا الذي عاش في ثورة تاريخ بين الرجوع إلى الملكية وقيام الجمهورية الفرنسية الثانية وعاصر فرنسا في مرحلة تطور خطيرة ، مرحلة النضال من حرية الشعب وعبقريته الاستبداد والحكم المطلق لم يقف بمعزل عن تلك التغيرات السياسية ولكن هذه القضية لم تات على حساب قضيته الفنية ، بل ارتبطت

أن المتعرض لدراسة عهد عصبة الأمم ومن بعده ميثاق الأمم المتحدة يجد أن الهدف الرئيسي من العهد والميثاق مما هو القضاء على الحرب واحتمالات نشوبها وبالتالي تحقيق الأمن الجماعي . وقد جاء ميثاق الأمم المتحدة أكثر تفصيلا من عهد عصبة الأمم في كل ما يتعلق بالقطع في تحريم

« أن العمل من أجل السلام هو الذي سلح شعبنا

بشعار عدم الانحياز والحياد الإيجابي »

« الميثاق »

يقلم الدكتور  
صديق بدير عبد الله



الابتدائية المأهولة التي سبق أن انتشرت في كل أوروبا الشرقية وفي بعض دول آسيا ، في حين كانت المساعدة بالادوية سلاح المعسكر الغربي وبالات زعيمته الولايات المتحدة ، فتجزل العطاء لمن تريد من الدول الصغيرة حتى تضمها الى حظيرتها ، وتمنع المساعدة عن دول أخرى حتى تدعن لارادتها وتنحاز الى معسكرها .

وثمة سلاح آخر استعمله المعسكر الغربي ، هو سلاح المعاهدات والانقيادات فكم من دولة حديثة الاستقلال كبلها الاستعمار بقيود هذه المعاهدات التي تفرض التزامات مرهقة على عاتق هذه الدولة قبل أن يترك أرضها فكانها خرج من الباب ليدخل ثانياً من النافذة .

وقصبة الاستعمار ترتبط بمشكلة التخلف الاقتصادي . فما من مستعمرة استقلت الا وكان هذا التخلف تصيبها مهما كانت امكانياتها من مصادر الثروة الطبيعية . فلا توجد دولة مستعمرة سعت لتخير مستعمراتها او كانت عادلة في تصريفاتها معها حتى بعد تحررها منها رغم أنها نزحت منها كل طاقاتها وخيراتها .

الحرب ومنع اللجوء الى القوة في تسوية الخلافات الدولية . وكان ذلك رد فعل للأثر الذي خلفته الحرب العالمية الثانية من دمار المهزوم ، وخراب للمنشور .

وقد حرص واضعو الميثاق على النص في مادته الاولى على أن أول مقاصد هيئة الأمم المتحدة هو حفظ السلام والأمن وتحقيقاً لهذه الغاية تتخذ الهيئة التدابير المشتركة الفعالة لمنع الأسباب التي تهدد السلم وإزالتها وتقمع أعمال العدوان وغيرها من وجوه الإخلال بالسلم .

أما المادة الثانية من الميثاق فقد نصت على ما يلي : الرئيسية للهيئة ومن بين هذه الجوانب بل من أهمها النص على فض جميع المنازعات الدولية بالطرق السلمية ، وعلى امتناع أعضاء الأمم المتحدة في علاقاتهم عن التهديد باستعمال القوة أو استخدامها ضد سلامة الأراضي أو الاستقلال السياسي لأية دولة أو على وجه لا يتفق ومقاصد الأمم المتحدة .

ورغم كل هذه الجوانب السامية والمقاصد النبيلة فقد شهد العالم - وعلى الأخص في السنوات العشر الأخيرة - سباقاً للتسلح بين المعسكرين الغربي والشرقي رغبة في السيطرة على الأمم المتحدة في الداخل والسياسة العالمية في خارجها . واستجابت بعض الدول لدعوة أحد المعسكرين والبعض لدعوة المعسكر الآخر فارتبطت معه برباط الأحلاف فكان حلف وارسو وغيره مع المعسكر الشرقي وكانت أحلاف الاطلنطي وبغداد وجنوب شرقي آسيا مع المعسكر الغربي . وكان سلاح التشويق والترغيب للانضمام للمعسكر الأول هو الاشتراك في

المجرد على اندفاعات الكتلة المتصارعة التي تؤثر خلافاتها في الحرب الباردة على السلام العالمي وتهدد دعائمه هزاً عميقاً .

ومن هذا يبين اختلاف هذه السياسة عن سياسة الحياض التقليدية التي سلكتها بعض الدول مثل سويسرا والنمسا . فهذه السياسة الأخيرة ليست الا السلبية بعينها وعدم الاشتراك في المنظمات الدولية ولا الدخول الى حومة أى خلاف دول باى طريق .

وتسمى الدول غير المتحازة الى تحقيق أهدافها عن طريقين :

**الأول - طريق التنمية** . ولعل محاضر أعمال مؤتمر جنيف للتجارة والتنمية الذي انعقد في مارس - يونيو هذا العام خير دليل على صحة هذا الهدف، اذ انتهى هذا المؤتمر الى اقرار تشكيل منظمة تجارية عالمية جديدة يطلق عليها اسم « مجلس التجارة والتنمية » يكون تحت اشراف الامم المتحدة لمعالجة شئون التجارة الدولية ومشكلات الدول المتخلفة . ويكون المجلس الجديد جهازاً دائماً للمؤتمر الدولي للتجارة والتنمية .

وكان هذا القرار حلاً وسطاً بين مطالب الدول النامية برفض الدول الكبرى لهذه المطالب التي تقوم أساساً على وجوب تخصيص نسبة كبيرة من الموارد التي سيتم توفيرها عن طريق نزع السلاح النووية لخدمة مشاريع التنمية الاقتصادية في الدول النامية .

**الثاني - طريق نزع السلاح نزعاً شاملاً كاملاً** . وقد كان هذا الموضوع محل بحث المؤتمر الأول للدول غير المتحازة الذي انعقد في بلجراد عام ١٩٦١ والذي على اثره ظهر تأثير سياسة عدم الانحياز في العالم فبدأ التمهيد لمقدم مؤتمر نزع السلاح عام ١٩٦٢ ثم عقدت معاهدة حظر التجارب الذرية عام ١٩٦٣ .

وتتفرع عن هذين الاتجاهين الأساسيين عدة موضوعات عرضت على بساط المناقشة والبحث في المؤتمر الثاني للدول غير المتحازة والذي عقد في القاهرة في ٥ أكتوبر سنة ١٩٦٤ وأهمها التعاضد السلمى والاستعمار والتفرقة العنصرية والأحلاف العسكرية ودور الأمم المتحدة في الشئون الدولية ، وتنفيذ قراراتها وتعديل ميثاقها والتعاون الاقتصادى بين دول العالم الخ . .

وهكذا يبين ان خطرين يهددان العالم ويجعلان السلام يتأرجح على كفتى ميزان :

الأول : السباق الى التسلح بين الدول التي خرجت منتصرة من الحرب العالمية الثانية .

الثاني : الهوة السحيقة التي تفصل ما بين التقدم الذى أحرزته الدول الدول الكبرى ( وغالبها الاستعمارية ) ، والتخلف الذى ران على الدول الصغرى الحديثة الاستقلال . فالصدام لابد ان يقع يوماً ما كما يقول الميثاق .

### جوهر مبدأ عدم الانحياز

صاحب كثير من الساسة الغربيين والكتاب السياسيين مبدأ عدم الانحياز فوصفوه بأنه « مجرد وهم » ، وبأنه « عدم القدرة على التزام سياسة معينة » وأنه نوع من أنواع الانتهازية الدولية . ويكفى للرد على هؤلاء أن نقول ان سياسة دالاس وزير خارجية الولايات المتحدة الأسبق التي تنحصر في عبارة قالها « اذا لم تكن معى فانت ضدى » ، أن هذه السياسة هي السبب في عدم قدرة هؤلاء الساسة والكتاب على فهم فلسفة عدم الانحياز . فسياسة التكتلات والأحلاف تدفع بالعالم نحو هاوية النهاية في حين أن سياسة عدم الانحياز تنأى بالعالم عن كل خطر وتدعو قادة الدول الى التمسك في المشكلات العالمية قبل اتخاذ أى قرار فيها . فالى السياستين أكثر أخلاقية ؟ هل هي سياسة الاندفاع الخرقاء والرغبة في السيطرة على العالم عن طريق القوة او سياسة التزيت والدراسة واتخاذ سبيل العدل في حل المشكلات بعيداً عن تأثير أى مصلحة من المصالح أو الانتماء الى أى حلف من الأحلاف والذى يعيد حرية القول وسبيل العمل مقدماً .

ولقد شرح وزير خارجية الجمهورية العربية المتحدة هذا المبدأ في الخطاب الذى ألقاه أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة بتاريخ ١٠ أكتوبر سنة ١٩٦١ بقوله :

« من الواضح أن القصد من عدم الانحياز، تحديد المواقف بالنسبة الى الكتلة المتصارعة ، وإيجاد عنصر توازن أمام خلافاتها التي تهدد سلام العالم وأمنه تهديداً خطيراً . ولا يقصد منه على الإطلاق اتخاذ موقف سلبي من التجاهل وعدم الاكتراث بالنسبة الى ما يجرى في العالم ، أو الاحتجاج

فكثير من الدول دخلت ميدان عدم الانحياز لأول مرة  
 اما لأنها قد آثرت انتهاز هذه السياسة بعد وضوح  
 مقوماتها لها واقتناعها بفلسفتها ، واما لأنها نالت  
 استقلالها أخيرا في تاريخ لاحق على مؤتمر بلجراد .  
 ولقد أصبحت دائرة عدم الانحياز بهذا المؤتمر  
 تتسع لتصف عدد الدول الأعضاء في الأمم المتحدة  
 تقريبا وتمثل الملايين من سكان الأرض الذين  
 يتوقون لسلام دائم ورخاء مقيم قائمين على العدل،  
 العدل الذي لا تسنده قوة غاصية ولا التهديد  
 باستعمال القوة .

ان عالم اليوم لم يعد كعالم الأمس . فليس للقوة  
 ولا للاستعمار أن يوجها سياسة العالم بعد الآن بعد  
 أن أصبحت الكلمة للشعوب الحرة التي اتفقت  
 ارادتها على الحرية والمساواة والسلام والعدل .



اننى كتبت هذه الصفحات قبل أن ينتهى مؤتمر  
 القاهرة من وضع مقرراته . واعتقد أن الوقت سيتسع  
 بعد ذلك للتعليق على هذه المقررات في عدد قادم من  
 هذه المجلة .

## اتساع دائرة دول عدم الانحياز

واذا عدنا القهقرى الى مؤتمر باندونج الذى انعقد  
 باندونيسيا عام ١٩٥٥ والذى حضرته تسع وعشرون  
 دولة لوجدنا أن هذا المؤتمر عقد كمؤتمر لرؤساء  
 الدول الآسيوية والأفريقية وكانت من بين الموضوعات  
 المعروضة في جدول أعماله مشكلة الاستعمار  
 ومشاكل تقوية السلام والتعاون الدوليين .  
 واستطاع هذا المؤتمر أن يجسد فكرة الجهاد  
 الإيجابى من خلال مناقشة هذه المشاكل .

وفي سنة ١٩٦٦ عقد في بلجراد بيوجوسلافيا  
 أول مؤتمر للدول غير المتحيزة أو دول الجهاد  
 الإيجابى كما كانت تلقب في ذلك الوقت . وحضر  
 هذا المؤتمر ثمان وعشرون دولة أيضا .

واستطاع هذا المؤتمر أن يبلور فكرة عدم الانحياز  
 وأن يعطى جذورها وأن يحدد الدور الذى يمكن أن  
 تقوم به الدول التى تمتنقه فى المحافظة على السلام  
 العالمى .

وظهر الأثر الواضح لهذا المؤتمر فى تضاعف  
 عدد الدول التى حضرت مؤتمر القاهرة هذا العام  
 رغم مضي ثلاث سنوات فقط على مؤتمر بلجراد .

# ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



## ٢ - مركزية رغم الإمتداد

القضية :

بقلم الدكتور  
جمال حمدان

بين الشرق والغرب على طول السواحل الشمالية تنثنى جنوبا مستهدفة القاهرة لتتحاشى صغوبة اختراق الدلتا بشبكة ترعها المتراعة ( تماما كما تنحاشى طرق المواصلات البعيدة المدى كل منافع وأضرار الجنوب الرخوة فى العراق مستهدفة أول أرض صلبة عند منطقة بغداد ) إذا أضفنا هذا فان القاهرة تبرز لنا « كخاصرة الصحراء » أيضا كما هى خارطة الواحش ، ان كل الطرق تؤدي الى القاهرة ، فتنطلة القاهرة اذن عنق الرجاجة ، عنق مصر من الناحية الهندسية البحتة مركز النقل الطبيعي ، ومن الناحية الميكانيكية نقطة الارتكاز التى يستقطب حولها ذراعا القوة والمقاومة من شمال وجنوب ، ومن الناحية الحيوية نقطة التبلور ، انها تبدو - كما قال ريكلي - كما ان كانت موقعا من اختيار الالهة - هذا من حيث الشكل .

ولكن المضمون لا يقل عن شكل الاقليم أثرا فى التوجيه نحو المركزية . فقد لا يكون موقع القاهرة متوسطا من حيث المسافة المطلقة بين الشمال والجنوب ، ولكنه متوسط تماما من حيث وزن الممرور الفعال . فالصعيد اشعاف الدلتا طولا ، ولكن الدلتا ضعف مساحتها ، بينما يكاد يتعادل الانسان سكانا . فالمرور الزرورق فى الدلتا يبلغ - مساحة محصولية - نحو ٥٥ مليون فدان ، مقابل ٢٣ فى الصعيد . وفى السكان كان بالدلتا فى ١٩٤٧ نحو ٨٢٢ مليون مقابل ٧٢٢ فى الصعيد ، وفى ١٩٦٠ كان الرقمان ١٠٩٦ ، ٩٢٢ على الترتيب ، والى جانب هذا فان نمط الكثافة وتوزيع السكان فى

لعل من أبرز ملامح الشخصية المصرية ، المركزية الصاخوة طبيعيا واداريا . وهى صفة متوطنة لانها قديمة قدم الاهرام مزمنة حتى اليوم ، وترقد الطبيعة خلف هذه الظاهرة . فتلور الوادى الضئيل داخل شرنقة الصحراء الشاسعة وتجمسه حول النيل ، يجعله جسما ملموما ونسيجيا ضاماً . وصحيح ان فى الدلتا انفراجا وتضعفا وتشعبا ، وفى الصعيد وحده امتدادا خطيا لا يستهان به . فالصعيد وحده يتراعى ٨٠٠ كم ، بينما تغطى مصر من الشمال الى الجنوب ١٠ درجات عرضية ، أى نحو طول الجزر البريطانية - ولكن دون ان تعدى شريحة من مساحتها . انظر شكل ( ١ ) . ولقد سبق ان عبرنا عن هذا بأن مصر مساحة لا مساحة . وليس هذا النمط المبرمج فى الاستطالة مع الضيق بالنمط الاقتصادى من حيث المواصلات او الانتاج او الادارة ، بل انه - ابتداء - قفى على الأطراف المتطوغة فى أقصى الجنوب بالاهمال والتخلف . ومع ذلك فان التجانس الداخلى العام مع الشبان الصارم مع الصحراء المحيطة يعمد فيؤكد وحدة المجموع الطبيعية كشيء واحدة أو كشيء جزيرة فى الصحراء .

كذلك فانه اذا كان كل من الوادى أو الدلتا على حدة تنقصه البؤرية والمركزية المحددة ، فانهما فيما بينهما يخلقان مركزية حادة عند التقائهما فى منطقة القاهرة . فالواقع ان منطقة القاهرة هى « خاصرة الوادى » بكل معنى ، فعلا العقلية الهيدروولوجية الأساسية التى تأخذ - مع انفراج فرعى الدلتا - شكل حرف Y الأفرنجى ، هناك عدة أصابع قانونية من اللاندسكيپ الطبيعى تشير إليها بقوة : لسان وادى الطيليات من الشرق ، ووصلة شبه واحدة الغيوم من الغرب . فاذا أضفنا أن الطرق الصحراوية

كما أنه علم الشعب النظام أساس الحضارة ، إلا أن هذا أيضا بدأ دور الحكومة الطاغى وأرضى نواة الموظفين (الثقيلة) ، وأصبحت البيروقراطية المركزية عنصرا أصيلا في مركب الحضارة المصرية ، بل قللا عتيدا في موكبها . أصبحت مصر مجتمعا «حكوميا» كما قد نقول ، فالحكومة وحدها هي التي تملك زمام المبادرة وإمكانات العمل . وقد كان لهذا قبضته في بعض المراحل والمشاكل ، ولكنه خلق في جميعها روح التواكل والتكاسل والسلبية وخسئ ملكات المبادرة وحواجز التخلفاثة في السكان .

ولقد تجسمت هذه الإيجابية في جانب ، والسلبية في الجانب الآخر في العلاقة بين العاصمة والأقاليم . فما دمنا قد قلنا المركزية السياسية والإدارية ، فقد قلنا العاصمة . فيند عرفت مصر العواصم الموحدة



شكل ١ - مصر ووطنها ، مفارقة المساحة والمكان

### مظاهرها

والعاصمة فيها تحقق حجما هائلا بالنسبة لحجم الدولة وعلى حسابها - والمركزية تورث المحجم . ولقد كانت المعادلة الإقليمية في مصر تتألف تقليديا من رأس كالمج وجسم كسبح . وسواء كانت في طيبة أو طيبة ، أو في الاسكندرية أو القاهرة ، فإن العاصمة كانت دائما تسود الحياة المصرية بصورة طغية غير عادية . وقد لا نبالغ كثيرا إذا قلنا أن تاريخ مصر ليس إلا تاريخ العاصمة أو يكاد . والمتصفح لتاريخ الجبرتي مثلا ، ومن قبله السيوطي أو ابن إياس لا يمكن أن يخطئ هذا (١) . حقيقة لقد لعبت بعض الأقاليم دورا تاريخيا مرموقا ، ولكن مثل هذه الأقاليم إنما لعبتها بصفتها أقاليم حسدود

مصر يجعل من القاهرة قمة طبيعية وتوزيعا لزحف سكاني صاعد نظيم يبدأ من أقصى شمال الدلتا وأقصى جنوب الصعيد على السواء . فبروفيل الكثافة في الوادي برمته أشبه شيء بالهرم المدرج . سفنة منطقة القاهرة . والواقع أن دائرة نصف قطر هذا ٧٥ كم ومركزها القاهرة تضم وحدها ١/٤ مجسوع سكان القطر في ١/٨ مساحته فقط - أي بكثافة ضعف المعدل القومي . ومعنى هذا أن هنا مركز الثقل البشري في الوادي ، هنا « النواة النووية » للدولة (٢) . ولهذا كان طبيعيا أن توصف القاهرة بأنها «أرض ماضي يصك مروحة الدلتا ويد الصعيد» ، أو كما يقول ستامب : « من وجهة نظر مصر الحديثة قد تكون القاهرة العاصمة التي لها أحسن موقع في العالم يوحى به العقل » ( شكل ٢ ) .

وإيس أدل على هذه المركزية من البعد التاريخي فلم تكن طيبة في الجنوب عاصمة وطنية إلا لفترة رياضية قصيرة ، وبالمثل كانت تانيس في شرق الدلتا تجربة عابرة مرتبطة ببعض مراحل التوسع المصري في الشرق الأوسط ، وحاجتها إلى رأس جسر متقدم (٣) ، أما الاسكندرية فلم تكن عاصمة إلا كانهرافة استعمارية لقوة بحرية موقوتة . ولما عدا هذا فمناطق رأس الدلتا سهول مفتوحة أو طينة أو هيلوبوليس أو أون ستم التسلط على القاهرة هي العاصمة الطبيعية لجزير طواله التاريخي (٤) ، بل ربما كانت أقدم عاصمة في العالم ( وإن كان لدمشق أن تغفر بأنها أقدم عاصمة احتلت بغير انقطاع في التاريخ ) . وهذا كله بفعل المركزية الطبيعية القوية .

وال جانب الشكل والضمون ، هناك عامل هام يدعو إلى مزيد من المركزية وهو العامل الوظيفي . فالبيئة - كما رأينا - فضية ، وللمجتمع مجتمع هيدرولوجي ، ولهذا أصبح الرى مرادفا للتنظيم ، والتنظيم المركزي ، الذي يخضع الجميع فيه طواعية لسلطة عامة مطلقة مركزية ، ولئن كان هذا من أقوى عوامل ظهور الوحدة السياسية المبكرة في مصر ،

(١) جمال حداد : نمو وتوزيع السكان في مصر . القاهرة

١٩٥٩ من ٢١

(٢) سليمان حزين : البيئة والموقع الجغرافي والرمعا في تاريخ مصر العام . . مجلة الجمعية الجغرافية المصرية يونيو ١٩٦٢ من ٤٤٩ . عبد الفتاح وحيية : دراسات في جغرافية مصر التاريخية ، الاسكندرية ١٩٦٢ من ١٢٧ .

يكرر الرحالة البندقي ييلوني في القرن ١٥ : « مدينة القاهرة هي أكبر مدينة في العالم من بين المدن الواقعة في حدود علمنا » (١) .

وفي أيام الحملة الفرنسية حين كانت مصر قد مبطت إلى ٢,٥ مليون ، ظلت القاهرة تحتكر وحدها ١/٥ المجموع أى نصف مليون . ونحن الآن نعيش في « قاهرة » حقيقية لبقيّة المدن والأقاليم تضم ٤ ملايين من ٢٧ مليوناً . ولنا أن نتساءل لماذا كانت دولة كإيطاليا يبلغ سكانها حجم سكان مصر مرتين لا تزيد عاصمتها حجماً عن نصف سكان القاهرة ؟ والواقع أننا ننسى أن القاهرة حالياً ليست أكبر مدينة في أفريقيا فحسب ، ولكنها أكبر مدينة في نطاق ضخّم يشمل كل أوروبا جنوب الألب والكربات وآسيا جنوب القوقاز وغرب الهند . ولئن كانت القاهرة لا تتعدى سمس الدولة من حيث العدد المجرد ، فهي قد تزيد على نصفها من حيث الوزن الفعّال . فلو قيّمنا الدخول المرتفعة والعقارات والأملاك والصناعات والمرافق والخدمات الرأسيّة ، وكذلك ما لا يمكن قياسه رقبياً كالسلطة والنفوذ .. الخ ، فقد ترجح العاصمة كفة بقية البلد ببساطة وبسهولة ، ولهذا ليس من المبالغة في شيء أن نقول إنه إذا لم تكن مصر هي القاهرة ، - كدنا نقول أميراطورية القاهرة ! - فإنها على الأقل قد أصبحت مجرد « صاحبة حاسعة للعاصمة » . وليس من العجوبة التي يطلق فيها اسم البلد على العاصمة في العرف الدارج رغم اختلافهما رسمياً . ومن الملاحظ أن سقوط العاصمة في أي فترة من فترات التاريخ كان معناه تلقائياً سقوط مصر ، ولا شك ذلك إلا حالة واحدة تقريباً هي الهكسوس . ومعنى هذا أن بقية الأقاليم على امتدادها افقر وأعجز من أن تنظم كوحدات مستقلة فصالاً للدفاع الوطني في حالة سقوط العاصمة ، حتى تكون نوايا وخلايا متعاقبة للمقاومة والاسترداد أو التحرير .

### ضوابط شتى

وهناك فيما نرى علاقة قرابة بل خبط نسب مباشر يجري بين ضخامة العاصمة الطاغية وضلالة الأقاليم الواضحة من ناحية ، وبين جبروت الأهرام والآثار الفرعونية وثقافة وضعة بيوت المصري القديم

(١) جورج فاشنو حوراني : العرب والأحلام في المحيط الهندي ( مترجم ) . القاهرة ١٩٨٨ ، ص ٢٢٨ .

وتخوم معرضة للأخطار الخارجية . فخور الموانئ الساحلية والنهرية ابتداءً من المنصورة ودمياط أيام الصليبية إلى رشيد والإسكندرية وبورسعيد ضد « الفرنجة » و « الفرنسيّة » و « الإنجليز » هو دور خاص . أما الأقاليم العادبة فليس لها تاريخ تقريباً ، إنما لها روّتين ، أو هي على الأكثر « سترولا » لتاريخ العاصمة .

ونتيجة لهذا نجد أنه في وقت ما من أيام البطلمة والرومان تعدت الإسكندرية المليون من مجموع قد لا يتجاوز ١٠ ملايين . ومن قبل كانت طيبة ، ثم منف أعظم مدينة في العالم في وقتها . ومن بعدها كانت القاهرة أكثر من مرة في العصور الوسطى كبرى مدن العالم كذلك كما يؤكد لنا القديس في القرن ١٠ . « .. وفسطاط مصر اليوم كينفداد في



شكل ٢ - مركزية القاهرة : المائرة ، ونصف قطرها ٧٥ كم ، تضم ربع سكان مصر في زمن سلطتها

القديم ، ولا أعلم في الإسلام بلداً أجمل منه . وكما

(١) الجبري : عجائب الأخبار . القاهرة ١٨٨٤ ، ص ١١١ .  
أيضاً : تاريخ مصر الشهور يندلع الزهور في وفاق الدعور .  
يولاي ١٢١١ هـ - السيوطي : حسن الحاضرة في أخبار مصر  
والقاهرة ، الطبعة الشرقية .

اهمالها ، بل واحتقارها ، بدأت تجد تقديرها والاحترام . ان السلطة والنفوذ والثروة والانتاج والفنون والآداب ، لم تعد الآن مركزة في العاصمة بل أخذت تنتشر في لامركزية واضحة خلال كل خيوط الشبكة القومية .

ولكننا نخطئ كثيرا اذا ما وردنا المركزية المزمنة في مصر الى اصول الموضوع وحده . فان موقعنا الجغرافي هنا تكاثرت في الواقع مع شكل الموضوع وطبيعته وآثره ليضاعف منها ومن طغيانها . فمبدأ البداية والموقع الحرج الحساس يفرض على مصر ان تبدو في أعظم قوتها وان تكتل كل امكانياتها لتقدم الى العالم جبهة مهيبة رادعة . لقد كان لمصر دائما دور خارجي عبر الحدود خطير ، وكثيرا ما كان هذا الدور طموحا بدرجة اكبر من امكانياتها الموضوعية المتواضعة بالمقياس العالمي . ولهذا بدت أحيانا كأنها تتطلع الى - وتحاول - أكثر من طاقتها : بدت كراس كبير يتوهم به جسم صغير . وكان هذا الرأس بطبيعة الحال هو العاصمة حيث تتركز كل المسؤوليات والوظائف الخارجية ، بينما كانت الأقاليم هي الجسم المتواضع . كان الرأس يشل ويرتبط بالواقع الباهظ ويرمز له ، بينما يتجسد الموضوع المحدود في جسم الريف . ومن هنا التناقض بين الموقع الذي يفرض الطموح والضعف ، والموضع الذي يحد نوعا من الإطبات والحرارة . نشأت متناقضة العاصمة الكاسحة والجسم الكسيع ، وبدت الصورة النهائية كقرص ضخم الرأس .

تلك هي الصورة الأساسية التاريخية بسماعة . ولكنها تعدلت تعديلات ثانوية مرحلية بما يؤكد لها أو يخففها . فالاحتكاك الحضاري الذي بدأ منذ نحو قرنين الآن دعا الى قدر كبير من المركزية حتى يمكن خلق مركز حضاري حديث غني في بيئة متخلفة فقيرة . ولم يكن من الممكن أن تتعدد مثل هذه المراكز بل لزم أن تحشد حشدا في بؤرة واحدة . وحتى في يومنا الحال يلاحظ أن كل الدول المتخلفة التي بدأت التحضير حديثا تملك عاصمة ضخمة بالنسبة لحجمها وغالبا ما لا تملك بجانبها مدينة أخرى تستحق الذكر . أي أن المركزية العنيفة هي ضرورة مرحلة في بداية التطور الحضاري .

ومن الناحية الأخرى فقد أدى الانقلاب الزراعي والحضاري من الري الحوضي الى الري الدائم الى مضاعفة امكانيات الموضوع وموارد الريف ، كما أن

من ناحية أخرى . ولئن كان معنى هذا علاقة وظيفية بين الطغيان الاقطاعي وبين المركزية الجامعة ، فليس هذا الا تحصيل حاصل . فليست المركزية العنيفة الا ترجمة ادارية وعمرانية للطغيان السياسي والاقطاع الاجتماعي . وقد لاحظنا من قبل في مكان آخر علاقة ارتباط مباشرة بين شكل هرم المدن في مصر وهرم الطبقات ، فكلا الهرمين مضطربا التقلع : له قاعدة واسعة ولكنها واطئة ، وقمة ضيقة لكنها شامخة ، وبين الطرفين تختفي الطبقة الوسطى أو تكاد . بل ان من الطريف أن هذا الشكل المعوج يمتد حتى التعليم لا كصدفة وإنما في علاقة وظيفية مباشرة : فقد ثبت أن مصر تكاد تصدر العالم في نسبة المتعلمين تعليميا عاليا بالنسبة الى عدد المتعلمين ، بينما هي من أعلى البلاد في نسبة الأمية .

والحقيقة أن نظام الطغيان الاقطاعي الذي اعتمد على الملكية الفياضية قد نزع دخول وعوائد الانتاج الاقليمي ليسحبها بلا هوادة في العاصمة ، ويقدر ما كان النزيف الاقتصادي والحضاري في الأول . بقدر ما كانت التخمة في الثانية ، والواقع أن الانتقال من العاصمة الى الأقاليم يكاد يكون لفداحته كالاتصال من قارة الى قارة أخرى . ويقدر ضلالة المسافة الجغرافية بقدر ضخامة المسافة الحضارية ، حتى لنجدنا أذنا ازدواجية حضارية صاخفة . وكذا نقول انفسا في الشخصية الحضارية . وعظمة العاصمة المركزية في ناحية وفقر وتجرع الأقاليم في الناحية الأخرى لم يكن طوال التاريخ الا الترجمة المباشرة للتناقض الشنيع بين اللادوقراطية في ناحية ، والبروليتارية الزراعية في ناحية أخرى .

ويرتب على هذا كله أن مصر لم تعرف «الاقليمية» كفلسفة مكانية طوال تاريخها الاستبدادي الاقطاعي : لم تعرف الا اللاتيلمية الوالدة التي تركت ريفها مجرد « صحراء حضارية » - مجرد « صحراء خضراء » كما قد نقول . وليس صدفة أن أول مرة تتحقق فيها الاقليمية بالمعنى الصحيح وتعرف فيها الحكم المحلي الرشيد ، هي أول مرة تتحقق فيها نهاية الاقطاع وحكم الملاك وذلك منذ الثورة الوطنية المعاصرة . هذا وليست الاقليمية أو اللاتيليمية سيامية فحسب ، بل هي اقتصادية وادبية كذلك . ولهذا نجد أن الحكم المحلي لا يعود الى الأقاليم وحده بل ومعه الانتاج والصناعة والثروة والملكيات ، كما أن الفنون الشعبية والآداب الفولكلورية التي طال



فيها إلى العالم المجاور وقرضت عليه نفوذها ونشرت فيه ظلها السياسي ، واستمرت هذه المرحلة نحو ألف سنة متقطعة حتى نهاية الدولة الوسطى تقريبا . ثم تلت هذه ، المرحلة الثانية التي تصل بنا إلى العصر الحديث بلا انقطاع تقريبا ، وفيها تحولت مصر سياسيا إلى قوة جاذبة مركزية خضعت لقوى دخيلة وأصبحت مستعمرة تابعة - أصبحت مجرد ظل نفسها سابقا . وهذه المناقضة وتلك الثنائية ظاهرة جذرية في الخلفية التاريخية لمصر ، بحيث تستدعي تحليلا دقيقا وتحليلا محددا لا يضيع في زحمة الآلاف الحقائق الجارية وجزئيات التاريخ ، بل يعصرها اعتصارا .

لقد كانت مصر « أول أمة » في التاريخ القديم تمت في نفسها عناصر الأمة بمعناها الكامل الصحيح ، وبعدها كانت « أول دولة » بالمعنى السياسي المنظم تظهر على مسرح العالم القديم . ولم يمض قليل حتى كانت أعظم قوة سياسية فيه ، كانت « أول إمبراطورية » في التاريخ حققت لنفسها نطاقا متدنا من السيطرة والنفوذ وصل بسرعة شمالا إلى سوريا وإلى مشارف الصين وميديا ، ووصل غربا إلى برقة ونيجيريا وجنوبا حتى النوبة . وقد أنشأت هذه الإمبراطورية دورات من الازدهار والانتعاش ، ولكنها ظلت بعمامة أعظم حقيقة سياسية في الشرق القديم لمدة نحو ألف عام . وفي أواخر المرحلة حين استطاع الهكسوس أن يحتلوا شمال مصر لم يدم هذا طويلا ولمب الجنوب - لا سيما الأقصى - دور العقل الوطني وقاعدة التحرير . وعادت الإمبراطورية الفرعونية مرة ثانية تتوالت وتفجر في محيطها التقليدي في غرب آسيا وشمال أفريقيا . وبعد قرون من الإزدهار أخذت تذبل وتتجلم تحت طرقات الغزو الفارسي بل والبيبي والنوبي ، إلى أن كانت الضربة القاضية على يد الإسكندر حين تحولت إلى ولاية أفريقية بطلمية . فبعد ذلك الحين توالى عليها فتوحات الرومان والعرب والعثمانيين لتختتم بالاستعمار الأجنبي الأوربي الحديث . وقد يقال إن خلاصة هذه الدورة أن مصر تمت نموها مبكرا للغاية وسبقا لأوانها ، ولكنها بالمثل انتهت قبل الأوان ، وبهذا اختزل « العصر البطولي » فيها إلى قطاع صغير من دورة حياتها وتاريخها . ولربما يذكرنا هذا بفرنسا

اقتصاد المحصول الواحد والاقتصاد الحديث المتجر يدعو ، ويمكن ، لمزيد من المركزية إذا ما قورن بالاقتصاد المعاشي واقتصاد الحبوب والكفاية الذاتية القديم . كذلك منذ خرجت مصر من عزلتها لتعيد تأكيد بعدها العربي أصبحت القاهرة تلعب دورا قد لا نفالي أن قلنا أنه دور عاصمة العرب غير الرسمية . ولتدليل بحق أن القاهرة هي باريس الشرق الأوسط إذا كانت بيروت هي فينا . فإذا علمنا أنه قبل من قبل أن فينا هي باريس شرق أوروبا لعرفنا الخط الذي يجمع بين الأشباه الأربعة : انها المركزية العارمة الطاغية بأمر الجغرافيا وبأمر التاريخ . وهكذا تظل المركزية ملعها تاريخيا أصاميا في شخصية مصر ولكنها تتطور الآن نحو مزيد من التساوين والتكافؤ وذلك مع التطورات التكنولوجية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية الحديثة .

وفي مجتمع بدأ يأخذ بالتخطيط الاشتراكي يجب أن يكون مفهوما لنا أن المركزية العارمة في شكل العاصمية الطاغية ليست إلا الترجمة المكانية للأقطاع أو الرأسمالية ، بينما الإقليمية المتوازنة هي لا شيء . أن لم تكن « اشتراكية المكان » . ولعلنا نذكر بعد - على ضوء الشخصية الأصلية لمصر - أن المركزية العاصمية وإعادة توزيع الثروة الإقليمية في شبكة متكافئة حضاريا وبشريا ، اقتصاديا ، هي نتاج خطي التخمخة وانفجار الشرايين في الرأس - العاصمة - والشغل الزاحف ولين العظام في الأطراف - الأقاليم . ولن يكون في هذا تحقيق للعدل والكفاية الإقليمية داخليا فحسب ، بل أن فيه أيضا قوة وسلامة للدفاع الوطني في حالة الخطر الخارجي ، وهو اعتبار أصبح أكثر خطرا واحتمالا منه في أي وقت مضى بعد أن أصبحت مصر قوة طافرة لها أعداؤها ، بل أنه اعتبار كان يمكن أن يوضع موضع التنفيذ كما علمتنا حرب السويس .

## من إمبراطورية إلى مستعمرة :

### بين الموقع والموضع

من الغريب حقا أن مصر بعد أن أنقضت أول إمبراطورية في التاريخ تدهورت إلى أطول مستعمرة عرفها التاريخ ! فتاريخ مصر يقع بوضوح في مرحلتين متناقضتين : مرحلة أولى كانت تمثل فيها قوة طاردة مركزية من الناحية السياسية ، انطلقت

مغامرات تشنجية لا تخرج في مجموعها عن طمع من جانب الرمل في الطين ، أو الرعاة في الزراع . وبهذا أصبحت أرض التخسوم بالنسبة لمصر أرض المعركة ، والمعركة التاديبية أساسا .

من هنا أدركت مصر أن حدودها الطبيعية إنما تبدأ خارجها في فلسطين ، وفي برقة ، بينما لا يقل نطاق الأمان بالنسبة لمصر عن الشرق الأوسط تقريبا . ومن هنا توسعت الإمبراطورية إلى حدودها القصوى كلما أمكنها ذلك ، لا كاستعمار بالمعنى المفهوم ، وإنما لنشر السلام المصري . وقد كان من السهل على مصر أن تمد ذراعيها بعيدا يمينًا ويسارًا وشمالًا وجنوبًا بفضل موقعها الأوسط القوي . والتاريخ بعد هذا يسجل أن أغلب معارك مصر الحاسمة - الدفاعية - إنما تمت على أرض الشام ، ابتداء من قادش تيمس إلى حطين صلاح الدين إلى مرج دابق المعاليك . وعلى العكس من ذلك انتهت أغلب المعارك الدفاعية التي تمت على أرضها إلى معارك خاسرة ابتداء من ريدانية طومان باي إلى اهرام نابليون .

### أول مستعمرة عمر

وقد ظل هذا النمط الجيوستراتيجي قائمًا مع تعديلات طفيفة متوازنة مؤقتة حتى نهاية التاريخ الفرعوني تقريبا . ولكنه بدأ يتفتت منذ كورش ، وقميين ، حتى انهيار نهائيًا على يد الاسكندر . وعندئذ أزمع الاستعمار الأجنبي والسيطرة الخارجية في مصر . أي أن مصر فقدت استقلالها نهائيا قبل الميلاد بقرون وقرون ! فكيف حدث هذا الانقلاب ولماذا ؟ من الصعب أن نجد تفسيرًا لهذا في تغييرات داخلية في الموضع نفسه أو في الموقع الخارجي ، ولكن من السهل أن نقصه في تغييرات خارجية في العلاقة النسبية بين الموضع وبين الموقع . لقد ظلت موارد مصر وإنتاجيتها وعافيتها البشرية ، بالقوة أن لم يكن بالفعل ، عاملاً ثابتاً أساساً في المعادلة وذلك باعتبارها طبقة دائمة للرى الحوضي . لصحيح أنها كانت تتعرض لذنبات خطيرة أو طافية إما بعوامل طبيعية كالفيضانات ، أو بشرية كسوء الإدارة وضبط النهر ، ولكن مثل هذه الذنبات ليست حادثة طارئة ، بل هي كائنة في نظام البيئة القيفية .

فيما بعد في تاريخ أوروبا الحديث حين كانت أول أمة ثم دولة ثم إمبراطورية عرفت أوروبا الحديثة ، ولكنها لم تلبث أن فقدت مكانها مبكرا لقوى صاعدة جديدة .

### أول إمبراطورية

وإما ما كان فالسؤال الجرح هو : لماذا هذا التصحح المبكر وهذه البداية المبكرة من ناحية ، ثم تلك الشيوخوخة والنهائية المبكرة أيضا بعد ذلك ؟ والرد على ذلك هو علاقة التفاعل المتغيرة عبر التاريخ ، تصافرا أو تصافرا ، بين الصالحين الجغرافيين الجوهريين : الموقع ، والموضع . فالوضع الجغرافي تقصد به البيئة الطبيعية المحلية داخل مصر نفسها - شكلها وطبيعتها ووزنها . فهي كواحة فيضية تستقطب حول النهر قد تجانست بشريا وتوحدت سياسيا منذ البداية ، وعلمتها دورة النهر النظام والقانون ، ثم منحتنا زراعة الرى « قاعدة أرضية » تعد بمقياس العصر ضخمة هائلة : قوة إنتاجية ضخمة واكتفاء ذاتي تقريبا ، وقوة بشرية نادرة قوامها الكثافة لا المساحة . وعلى ضوء امكانيات الرى الحوضي يمكن أن تقدر قوة تحصيل مصر بالسكان طوال العصور القديمة هذه بنحو  $\frac{1}{2}$  مليون مع احتمالات خطأ مقبولة . وحاولنا هنا كله كانت الصحراء « الرحم » الجغرافي الذي ولد فيه هذا الموضع في الأول ، ثم « الدرقية » الطبيعية التي حتمته جميعا بعد ذلك .

فإذا ما أرسلنا النظر عبر الصحراء رأينا أننا إنما نقف في واسطة العائد في كل معنى . فحولنا منشرا في كل الجهات شتيت من شعوب وجماعات ضئيلة الحجم والوزن ، ضئيلة الموارد والتنظيم : دول رعاة ( الليبيين والجزيرة العربية ) أو أنصاف رعاة ( سوريا ) ودول ملاحين وصيادين ( الأفريق ) ، وفي النادر دول فلاحين ( العراق ) . ولم تكن رقعة الممرور الفعال حينئذ تزيد عن هذا الأطوار كثيرا ، تبدأ بعدها منطقة شبه ظل باهت لا وقع لها ولا خطر . وبهذا كانت مصر القمة والقلب معا : القمة موضعا والقلب موقعا . وليس من الصعب بعد هذا أن نعال لسر قوة العسكرية المصرية القديمة . وقد كان طبيعيا أن يفرى ثراؤها وخصبها بها بعض هذه الأطراف الفقيرة ، أما في تسلاات متصلة ، وأما في

أما الموقع فقد ظل هو قلب اعنام معمور توسع  
 - على الأقل حتى كان كشف الراس - أما قبل  
 ذلك الكشف فكل ما حدث هو توسع المعمور إلى  
 اعناق حديدية مرامية ثم تعمل سوى أن أكدت خطورة  
 موقع مصر وزادت من توسعها وجعلتها ركن إراتيجي  
 حتى بين عوالم وقارات حديدية أكثر منها مجرد  
 بوابة في حلقة أو دائرة معقدة - بل أن الامتداد  
 الحقيقية والشخصية الكامنة لموقع مصر لم تكمل  
 وسرور في الحفصة إلا بعد هذا التوسع في العالم  
 المعمور - فمن قبل لم تكن إلى حد بعيد أكثر من مجرد  
 رقعة غيب - موضع أثر - بين مجموعة من المواضيع  
 المعيرة - ولكنها الآن أصبحت موقف هذا مصر  
 الطير عن تزويده أو عماد - لقد أصبحت - مضاعفا  
 حصرانيا - لكسبب الابواب - أبواب البرق  
 والعرب - الهند وروما - واسواق البحر والنهر -  
 فارس واليونان - الخ - ولم تعد معادلة الصراع  
 بين الرمل والطين تكفي لتفسير التاريخ المسبق -  
 بل قد طغت عليها معادلة جديدة ظهرت مع توسع  
 المعمور وهي صراع البر والبحر -  
 يمكن طرانا أن نعلم الأمر -  
 مع هذه التطور الجغرافية -  
 مقياس يبرر ما عرّفه من

سلك الآن الموقع المفتاح الحد -  
 العن القديم - ولكن العكس -  
 لقد عدلت مصر استقلالها عند -  
 الموى الجديدة -

لقد تكشف المعمور المتعدد عن قوى جديدة  
 مواضع أعنى - وقواعد أرضية وشترية من مقياس  
 أصبح من القياس المصري - وفي صراعها فمعا  
 بينها أو فيما بينها وبين القوى القديمة - وحدث هذه  
 القوى أن المصاح رقد دائما في أرض الرأية تلك  
 - مصر - ومن هنا أصبحت قلة العزلة اشتداد من  
 الإسكندر حتى رومل - وأصبح ركن معركة في  
 كل صراع عالمي - حتى قبل الفناء ذلك - ولقد  
 كشفت الحملة الفرنسية لها - رقعة - الهند التي  
 يمكن أن تحقق فيها الإمبراطورية - بل قبل الحملة  
 أيضا - ونحن عالمنا نعمل عن أن الهندسوف لنستز  
 سلك أكثر من قرن قبل تالميون ، وتالذات في ١٦٧٢ ،

١٠ - حال حد - مرسات في القاد -

كان يقترح على لويس الرابع عشر أن يصرب الهولنديين  
 الذين رادوا البحار ما بين أوروبا والهند في ذلك  
 الوقت - وذلك باحتلال مصر - ونظرا لأن وزي موضوعها  
 لم يعد يسمعها إزاء هذه القوى الأكبر جرما - فقد  
 وقعت مصر فريسة لها - بمعنى آخر أن الانقلاب  
 الذي حدث في مصير مصر هو أن خطر موقعها زاد  
 كثيرا عن قوة موضعها - لقد تخلف الموضوع من الموقع  
 ولم يواكب تطوره - ولم تعد إمكانيات الأول التقليدية  
 ترقى إلى متطلبات الثاني الباهظة -

وقد اشتد التناقض بين الموقع والموضع خاصة  
 منذ ظهرت الإمبراطوريات البحرية الماثو - وبوجه  
 أخص بعد شق قناة السويس التي اختزلت كل موقع  
 مصر وركزته في شريط مائي حتى أصبح مرادفا  
 - أو أوشك - لقد جذبت القناة شباب موقعنا  
 بلا ريب - لكنها كان لا مفر من أن تجعل مصر بوابة  
 دموية استراتيجة - كما قد أصبحت بوابة ذهبية  
 نحارة - وبالقناة لم يعد موقع مصر أخطر موقع  
 - في العالم العربي وحده وإنما في العالم  
 - على أرجح الظنون -

١١ - بيان مخاطبا ديليسيس ( وان كان هذا  
 - معار - لاستعمار ) فقد كان معني  
 - أن الفناء - كد حدثت معركة كبرى للمستقبل  
 - لقد تحول الموقع إلى موقعة ! وبالفعل لم تلبث الفناء  
 أن تحولت إلى - يوسفور ثانية - ، ففرض الاستعمار  
 البريطاني نفسه - وأصبح - عن -  
 الإمبراطورية - وليس من الصدفة بعد هذا أن تكون  
 مصر أرضا لمبارك حاسمة في كل من الحروب  
 العظمى الأولى والثانية - فتهدت صناع القادة  
 الحملة التركية في الأولى بينما كانت العلمين نقطة  
 التحول في مصير الثانية - وكما أثبتت الأولى أن  
 خط الدفاع الأول عن القناة يبدأ في فلسطين -  
 استب الحرب الثانية أن عتق زجاجة القنطرة ليس  
 - مرمويل - مصر - ولكنه -  
 كذلك - وقد كانت القاعدة الاستعمارية في القناة  
 في وقت ما أعظم وأضخم قاعدة عسكرية في العالم  
 كله -

من هنا تواتر المستعمرون على مصر حتى عد بعض  
 المؤرخين منهم ٤٠٠ أمة سيطرت عليها وحتى قال  
 عنها بعض السطحيين في باس وتخاذل - وهي لمن

عليه (١) - ومن هنا أيضا تلك الفكرة الثابتة  
 بسبب حتى اليوم من أن الموقع - الذي كان ينبغي أن  
 يكون رأسمال عسكري لمصر كما قد صار لها -  
 رأسمال تجاري - جاء نعمة لا نعمة ، وعونا عليها  
 لا عونا لها (٢) - ذلك في الحقيقة لون آخر من الحتم  
 الجغرافي الأعلى الذي طالما استخدمه الاستعمار  
 اللخيل مبررا لوجوده ومخدرا منطقيا للحركة  
 الوطنية ، كما استغل الاقطاع والحكم المطلق في  
 الداخل دعوى حماية النهر الفيضي مبررا لوجوده  
 ومخدرا للحركة الاشتراكية . ولكن موقع الفيض  
 ليس حجة للاستعمار العاشم أكثر مما كان يملك  
 حجة للاقطاع القامد - هذا مثلا ونساق - مرة  
 أخرى - يقول عن مصر .

« ان بلادنا لها مثل هذه الأهمية لباقي العالم  
 لا يمكن أن تكون مستقلة تماما من الوجهة  
 السياسية » .

وإذا كان كاتب حديث مثل إدريه سيدي  
 يردد نفس الفكرة ، فيكتبها هنا تعبير حويلية حيث  
 سبها بأنها نظرية نابيه - وهي في الحقيقة  
 غرض من التي أنشأ - - - - -  
 الثانية منها « مفصلة عن - - - - -  
 من هذه النظرية ، فمصر - - - - -  
 الذي يحاول على الوادي ويجعل - - - - -  
 أصغر الخرج على أنه لا - - - - -  
 خراجة الموقع القصة - - - - -  
 من لم تكن من العنيمات القدرية غير اعلمه فهي على  
 لأحسن نظره بشائمه وجرثمه شرطه ، نسى أنه  
 إذا قرن صدفة موضعه كلف له لكائنات النجاسة  
 عكسه تماما - ومن حين كما نادى « القادة »  
 ويسمى مصر لثقا ، فاما كما يعني أن الموقع  
 للموضع وليس العكس ، لأن الموقع صفة بينما  
 للموضع واقع ملموس ، الموقع ليس والموضع  
 مطلق .

## لا امبراطورية ، ولا مستعمرة ، ولكن حياد ايجابي

ولعل هذا تماما هو الدرس الذي يملحه تاريخنا  
 والذي يبدو حليبا بنا نطقه الآن ناعمل - فأولا منه

١٠ لفريرى حفظ ج ١ ص ٢٦٢  
 « حرب السنة » يوم ٢٠ من ١٩٠٠

انحصه انى فصاعبت فيها قيمة وحظوره النوع بدأ  
 الموضع فصاعبت فونه لحسن الخط ، وذلك مسند  
 انقلاب الرى ادائم - فقد جاء هذا ككتيف القاعدة  
 الارضية و بشرية المصرية بكن ما يعنى ذلك من  
 مصاعمة للانساح وعدد السكان ومسوى المعيشة  
 والتكنولوجيا - ولا وجه للمقارنة مطلقا بين مصر  
 الانسانية والمغربية الوسيطة والمفاصرة ، بين  
 الرى بحوى والرى ادائم ، بين حضارة يدوية  
 وحضارة آية - ان أرضيه ، العصر الحديث أعلى  
 على الانلاق وانسسه من « شعب » العصور  
 الوسطى - ويمكن ان يدخل تحت هذا الباب كى  
 الثورة انعاصره الضمنية والاجتماعية والعنيفة ،  
 بكن عاصره مضاعفت للطاقة المادية لقاعدتها  
 الارضية - نموذج - ولعصر الاول فى الساروج  
 لا يصح الموضع حقيقه جغرافية مطلقه من معطيات  
 المصنعة بعد صبح اعلم عملا جغرافيا واقتصاديا  
 كى هو عامل سياسى يمكن ان يعيد خلق الموضع  
 شكلا ووزنا ووقعا - ولأول مرة أيضا يصصح  
 ليس سياسيا هو محسب .

رئيس - لك - وانصبا هو علمى فى  
 نهاية - يشه فى مصر اسدته تؤكد  
 من بعد - الموارد الطبيعية فى حقيقتها

١١ - كما - وقعا لأول مرة ضد الاسكندر  
 من بعد - وقد أصبح من أولى مقررات  
 - - - - -

عن اخذنا بدأ فى فلسطين على الأقل ، ونوعى  
 جغرافى لا شك منه انطلقت مصر الثورة تشتري  
 الموضع بالموقع فصحت كل عوائد القماء واسملا  
 للسيد الهائى الذى سيكون بمثابة هيله وادى التسيى  
 بصورة مكره على البيل ، ويحدث ذلك ثورة جديدة  
 فى الموضع ، ونس من الضدفة اما لم نستطع ان  
 نمررد انما لا بعد ان كانت لقاعدة القواعد الشرقية  
 قد ردت وتصورت - من مصر المستقلة لم تبدأ الا  
 من اربعه منها الموضع الى مستوى الموقع - وعليها  
 دائما - بمعنى موضعها وتكتفه لكن نطل كعشا لموضعها  
 العاشم .

وثمة درس آخر هو ان مصر التى بدأت فوه بر  
 اساسا بحكم الموضع ، لم تستطع بحكم الموقع ان  
 تصحب قوة بحر الصب ، ولكن فى المحل التى

أو كفرنسا حول إيبيريا \* - والآن حولت السويس  
مصر عسكريا من دولة ساحلي إلى دولة ساحل واحد  
وأصبح لها مرونة المناورة وذلك بمثل ما فعلت قناة  
بنما بالنسبة للأسطول الأمريكي .

وعلى العموم فإن الوضع البرمائي هذا لم ينقذها  
من طمع القوى البرية الآسيوية ابتداء من فارس  
حتى تركيا ، أو القوى البحرية الأوروبية ابتداء من  
اليونان حتى بريطانيا \* بل إن السويس جاءت  
( يوسفورا ) آخر على مصر كما رأينا . ولهذا فإن  
مصر الحديثة التي وعت درس التاريخ قد أدرك  
أنها ، منذ تخلف موضعها عن موقعها وقصر ، قد  
أصبحت مخلوقة للحياة . ولم يكن غريبا بعد ذلك  
أن رسالة الحياد - ولكن الإيجابي - إنما تنشأ في  
مصر ومن مصر تنتشر . إن الحقيقة أن مصر قد  
أثبتت أن أبعاد العالم ليست اثنين وإنما ثلاثة . بل  
قد تدرك الأجيال القادمة أكثر مما نستطيع نحن أن  
ندرك أن مدرسة الحياد الإيجابي قد انتقلت العالم  
من خلال من حربه العالمية الثالثة والدرية الأولى .

وصارت بذلك قوة برمائية ( امفيبية ) في الحقيقة -  
حقا لقد كان نداء البحر دائما أضعف من جاذبية  
القاعدة الزراعية الخصبة مما جعل المصريين تقليديا  
شعبا غير مهاجر ومرتبلا عاطفيا ببيتهم وبيئتهم ،  
شعبا من الفلاحين لا الملاحين . ولكن الموقع  
الحساس فرض عليهم مع ذلك أن ينزلوا إلى المساء  
كرواد شواطئ وخفر سواحل أن لم يكن كمصمرين  
ورعاة للبحر . وقد أثبت ماسبيرو وغيره أن نظريته  
تخاض المصريين للبحر تحتاج إلى تصديق كبير .  
وقد تأكد هذا الدور في رحلات الكشف والتجارة  
حول أفريقيا إبان العراعنة ، ثم مساهمة مصر  
العربية في « ذات الصواري » وما تلاها من مشارك  
بحرية حتى « ديو » و « نفارين » . وهنا سنلاحظ  
أن مصر الأمفيبية كانت إلى ما قبل السويس تمناني  
دائما من ازدواج الساحل مع انفصاله بحيث كان  
أسطولها في كل من الساحلين منفصلا عن الآخر ،  
ولا يمكن تحويله إليه ، إلا نظريا ( ١ ) بالدوران حول  
الغارة ، تماما كما كان على روسيا القيصرية أن تدور  
حول الرأس لتتغلب أسطولها من البسطين إلى الهادي

ARCHIVE



وقد صدر منه الجزء الاول ( في ٢٨٢ صفحة ) منذ اربعة أشهر ويحتوي على تاريخ الفلسفة الاسلامية منذ بدايتها حتى وفاة ابن رشد في سنة ١١٩٨ م ( ٥٩٥ هـ ) .

وفي التصدير اعرب عن الاسباب التي حملته على أن يسميه تاريخ « الفلسفة الاسلامية » لا تاريخ « الفلسفة العربية » فقال ان السبب في عدوله عن هذه التسمية الاخيرة هو ان لفظ « عربي » يشير في الاستعمال الجارى والرسى معا ، الى فكرة عنصرية وقومية وسياسية محددة لا تتطابق مع الفكرة الدينية للاسلام ولا مع حدود العالم الاسلامي . « بل ان الشعوب العربية او المستعربة ليست الا اقلية في مجموع العالم الاسلامي ، وعالية فكرة « الاسلام » الدينية لا يمكن ان تنقل ولا ان تحد بحدود فكرة عنصرية او قومية بمعزل عن الدين . صحيح ان البعض يقولون ان المقصود بـ « عربية » في هذا السياق انها مكتوبة باللغة العربية فحسب دون اى اعتبار آخر ، ولكن هذا التحديد النقوى هو الآخر قاصر ولا يفي بالفرض المقصود ، لانه اذا كان الامر كذلك ، فابن نفع مفكرين ايرانيين كبارا مثل قاصر خسرو ( القرن الخامس ) او افضل الدين التبريزي ( القرن السابع ) لتلميذ نصر الدين الطوسي فكيفهما مكتوبة باللغة الفارسية ،

# نظرة جديدة على الفلسفة الاسلامية

Henri Corbin : Histoire de la philosophie  
islamique. Ed. N R F, Gallimard. Paris, 1964

بقلم الدكتور  
عبد الرحمن بدوي

فضلا عن أولئك الذين كانوا يكتبون أحيانا بالعربية وأحيانا أخرى بالفارسية من ابن سينا والسهورودي المقتول حتى مير داماد محمد بن باقر الاستراباذي ( القرن الحادى عشر ) وهادى سبزوئى ( القرن الثالث عشر الهجرى ) ، والا لكاب طيبا ان نعيد ديكرات وابنهورا ونيسس وكانت فلاسفة لا يميزين لانهم كتبوا بالعلة اللاتينية ؛ ولهذا ينبغي اتخاذ لفظ يكفل عالمية الاسلام ، والسبيل الى هذا هو العدول عن التعبير « الفلسفة العربية » الى العبارة : « الفلسفة الاسلامية » .

ان ندرة الكتب المؤلفة في تاريخ الفلسفة الاسلامية - بوصفه كلا - تجعل المرء يرحب بكل كتاب يصدر في هذا الباب . فما بالك والكتاب الذى نريد ان نحدث القارئ العربى عنه اليوم كتاب ممتاز بكل ما لهذه الكلمة من معنى : ممتاز في اصالة الوجهة التى نظر منها الى تاريخ الفلسفة الاسلامية ، وممتاز فى جمال العرض وعمق الافكار ومهارة التحليل للتيارات ، وممتاز فى سعة الاطلاع على المصادر دون التباهى بذلك فى خلال العرض .

ذلك هو كتاب « تاريخ الفلسفة الاسلامية » تأليف هنرى كوربان الاستاذ بالمدرسة العلمية للدراسات العليا فى كلية الآداب بالسوربون ، ومدير المعهد العربى للدراسات الاراسية فى صبرا . وصاحب المؤلفات الممتازة عن السهورودي المفل وان عربى وابن سينا ، وسد الباحثين فى السهورودي غير مثارة .

فصلا عن أن سم دورا فاسدا كثيرا ما وقع فيه هؤلاء الباحثون وهو أن الكثير من الكتب الأساسية الاسماعيلية أو الشيعة أو الباطنية يوحه عام ، لا يمكن تاريخه على وجه التحديد . فمن يدرى ! لعل هذه الكتب الاسماعيلية هي التي نقلت عن المذاهب الأخرى ، لا العكس . ولا يفسح ذلك مناخه مشكلا « وسائل أخوان الصفا » : لا يعرف تاريخ كتابتها ولا أشخاص مؤلفيها وجماعتهم ، والمعلومات التي كانت لدينا حتى الآن ترجع إلى أبي حيان التوحيدي الذي ذكرهم نقلا عن استاذة أبي سليمان المنطقي السجستاني ، وذلك في كتابه « الامتاع والزائفة » ، وتبعا لهسدا الرأي يكون تاريخ هذه الرسائل في القرن الرابع الهجري . ولكن الذين ينزعون نزعة اسماعيلية يترفعون بهذه الرسائل إلى عهد جعفر الصادق ( المتوفى سنة ١٤٨ هـ / ٧٦٥ م ) ، على الأقل في نواتها الأولى . ولما كان ما فيها من علوم : فلسفية ورياضية وفلكية وطبيعية الخ ، لا يمكن أن يكون من القرنين الأولين في هذا الوقت المبكر ( النصف الأول من القرن الثاني الهجري ) فقد احتسب أصحاب الرأي بأن قالوا أن لهذه الرسائل نواة من مؤلفيها من قبلها من سائر الفرق . ولكن هذا الرأي غير أساسه ، لأن أي رسالة من الرسائل العادية والخمسين مستجدها في نفس المستوى المبني الذي يفترض مقسدا نفوذ العلوم اليونانية والهندية وغيرها إلى العالم الإسلامي ، أي ما لا يمكن أن يكتب قبل النصف الثاني من القرن الثالث الهجري على أبكر تقدير .

وأذن فقدم إمكان تحديد تاريخ بعض المؤلفات الاسماعيلية ، بل ولا تحقيق صحة الكثير منها ، يجعل من الاستناد إليها في الاحتجاج وبيان التأثير مصدر خطر كبير على التحقيق العلمي .

ومن الملاحظ على مؤلف كتابنا هذا أن هذه النزعة إلى تلمس آثار الاسماعيلية بأي ثمن قد دفعته أحيانا إلى مغالطات كثيرة ، وكنا نود لكتابه الجيد هذا أن يبرأ منها . لكن لعل السبب في ذلك هو صلته الشجرة بآبران ، مركز الشيعة الرئيسي في العالم الإسلامي . وأذن فهو حين أراد أن يصبح المنظور السني إلى الفلسفة الإسلامية أقصد ذلك

والاستاذ كوربان على حق في ذلك ، ما في هذا شك ، على الرغم من بعض المناقشات التي جرت في السنوات الأخيرة حول هذا الموضوع ، لأن العلاقة الإسلامية مرتبطة كل الارتباط بالإسلام ، بوصفه على الأقل الخلفية الروحية لكل المذاهب الفلسفية التي ظهرت في بلاد الإسلام ، ولأن كلمه فلسفة « عربية » تخرج ترانثا عظيما في الفلسفة الإسلامية كتب بغير اللغة العربية ، وخصوصا بالعربية والأردية والتركية ، ولأن كلمة « إسلامية » هنا لا يقصد بها المعنى الديني بمقدار ما يقصد بها « دار الإسلام » ، مما يشمل في داخله أيضا الفلسفات والآراء الفلسفية التي قال بها المفكرون غير المسلمين في داخل دار الإسلام .

والجديد الذي يميز كتاب كوربان عن غيره في هذا الباب ( مثل كتاب « تاريخ الفلسفة في الإسلام » تأليف دي بور ، أشتونجارت سنة ١٩٠١ ، والترجمة الإنجليزية الطبعة الثالثة في لندن سنة ١٩٦٦ ) و « الفلسفة العربية » لـ « الدكتور » الدكتور يوسف ، ديفاج ، دكتور في الفلسفة فرنسية في باريس سنة ١٩٤٧ ) هو أن هذا الأخير التمييز في الفلسفة الإسلامية ، ليس بتمييز نصيب الأسد في تطورها والكثير من أرائها وانجاهاتها ، وخصوصا الاسماعيلية منها . وهي نزعة بدأت في أوائل العشرينات من هذا القرن على يد هاسينيون وروسكا واشتروكمان وإيفانوف وكراوس . وأخيرا كوربان . ومردوا إلى اكتشاف نصوص اسماعيلية عديدة ، أو بالأحرى نشرها لأنها كانت « مستورة » عند أصحابها ولم يكن في الوسع الاطلاع عليها إلا بعد أن قام أولئك الباحثون بالتفتيش عنها والحصول عليها من « المارتنين » من أصحاب المذاهب الاسماعيلية . وكانت نتيجة هذه الاكتشاف أن تجلت لنا المذاهب الإسلامية ، الكلامية والفلسفية على السواء ، في ضوء جديد . لكن يلاحظ أن حماسة الكشف قد غشت أحيانا على بصائر هؤلاء فأروا نزعات اسماعيلية حيث لم يكن ثم غير استنتاجات منطقية من مذاهب مسنية حاصلة أو مجرد نزعات شخصية جالت في وحى التفكير المستقل غير التصل بل ولا التأثير بالنزعات الاسماعيلية .

بالباطنة في اتخاذ المنظور الشيعي . ونحن نرجع  
للذين يسعون الى انصاف الشيعة واعطائهم حقهم  
في الدور العظيم الذي قاموا به في الحياة الروحية  
والعقلية في الاسلام ، ولكن بشرط الا يكون في ذلك  
اجحاف بدور السنة .

وبدور هذه المباحثة و المقدار الذي خصصته  
المؤلف للمذاهب الشيعية . فالتقسيم الذي خصصه  
لعلم الكلام يتناول من ص ٤١ الى ص ١٧٨ أي  
١٣٧ صفحة ، اعطى للمذاهب الشيعية منها ١١١  
صفحة . والمذاهب اهل السنة ٢٦ صفحة فقط !!  
أي أقل من الخمس ، بينما أكثر من أربعة الأقسام  
للشيعية !! ولو كان في واقع الحال ما يبرر ذلك ،  
لصار هذا التوزيع مفهومًا . لكن الحساب على  
العكس ، أو في القليل هما متساويان في النصيب :  
السنة والشيعة . ولكن النزعة التي نزعها المؤلف  
هي التي جعلته على ان يقدّر هذا التقدير غير  
العادل أبدًا . ويكفي ان تعلم انه خص المعتزلة -  
أي من الناحية الفلسفية -  
الناحية هي موضوع كتاب في « تاريخ الفلسفة  
الإسلامية » لا تقل عن الشيعة بفرعها : لاسي  
عشرية والاسماعيلية - تقول انه خصهم بمساحة  
محددة فقط !! ، وخمسة الأقسام الأخرى  
بست عشرة صفحة .

ولقد يكون ثم بعض العذر لـ **مؤلف**  
الشيعة بنصيب كبير ، لأن كتب تاريخ الفلسفة  
الإسلامية لم تفها حقها حتى الآن ، ولكن ينبغي  
ان يكون ذلك أيضا بشرط عدم الإخلال بالتوازن  
على هذا النحو المبالغ فيه كل المبالغة .

لذلك نسجد نائلي هذه النزعة واضحا في تقدير  
قيمة وأهمية الفلاسفة انفسهم . اذ يعطى أهمية  
كبرى ليرداماد وملا محسن فيض وعبد الرزاق  
لاهيبي وقاضي سعيد قمي وصدر الدين الشيرازي  
وسيد حيدر آملی والجلال الرواني وابن كموته  
ومحمود شمسري ، ويضعهم في مصاف اعلام  
الفلسفة الإسلامية .

وحدها لما كان للفلاسفة مكان في  
داخله . وهذا ما أحسوا به طوال القرون في  
صراعهم مع الفقهاء . لكن اذا كان الاسلام الكامل  
ليس مجرد دين تشريعي ظاهري ، بل هو الكشف  
والهدى ، والحق حقيقة مستورة « باطنة » ،  
فان مكانة الفلسفة والفيلسوف تتخذ معنى آخر  
تعلما . وهو امر لم يكد يلتفت اليه أحد حتى  
الآن . واننا ندين للنزعة الاسماعيلية الشيعية ،  
وهي عرفان أصيل للاسلام ، في تفسيرها « لحدث  
القرن » ، تقول ندين لها بتعريف سليم لدور  
الفلسفة في هذا الموقف : الفلسفة هي الشر الذي  
ينبغي ان يدفن فيه علم الكلام ليبحث حكمة الالهية  
وعرفتنا .

ومعنى هذا انه اذا كان للفلسفة مكان في داخل  
الاسلام فيجب ان يكون ذلك - سجد هي معها  
منهج التأويل بملكة عرفانية تنفذ بها الى باطن  
الاصول القدسية ( القرآن ) . والشيعة - في  
سراياهم - هم الذين ابتدعوا هذا المنهج .  
واسمهم ، اذن هم مؤسسو الفلسفة في الاسلام .

أخيرا - في نظره - قد غذى الفلسفة  
« الوحي » / الفلسفة القسائية على الوحي  
« الوحي » . « والفلسفة الوحيية »  
« لاسي الناصري » . ولا الحزمة  
« لاسي » عن - عند حامده . ولا الاقوى الذي  
تحصره موارد المنطق العقلي وقوانينه . والفكر  
الشيخي يوجه الانتظار ، لا لوعي شريعة جديدة ،  
بل لتجلى الكامل لكل المعاني المستورة او المعاني  
الروحية في الوحي الالهي . وانتظار هذا التجلي  
يتمثل في انتظار ظهور « الامام المستور » ،  
« امام هذا الزمان » المستور الآن ، عند الشيعة  
الانبيئية عشرة ، ودور النبوة وقد ختم نهائيا قد تلاه  
دور جديد هو دور الولاية الذي سيختمه هذا  
الظهور . والفلسفة النبوية هي في جوهرها فلسفة  
أخرى « ( ص ٤٣ ) » .

والفكر الشيخي يقوم على اساسين : (١) التأويل  
الباطن ، ثم (٢) فكرة الولاية .

اما عن الأساس الاول فمرده الى هذه المرحلة :  
هل ينحصر الاسلام في التفسير الحرفي الشرعي ،  
الظاهري ؟ ان كان الجواب بالإيجاب فلا محل

وفيما عدا هذا الاتجاه العام فان التحليلات  
الحزبية للمذاهب جيدة وحافلة بالعمق واكتناه  
اسرارها . وجهة النظر التي يبدأ منها المؤلف  
هي انه « اذا كان الاسلام هو اثريصمة



المعنى : الشيعة الاسماعيلية . - واحد - يعه  
الاسماعيلية ، ويولى هذه الأخيرة اهتماما خاصا  
لأنها أوفر حظا من التفكير الفلسفي ، وتسميها  
الى قسمين : الاسماعيلية الفاطمية ، والاسماعيلية  
الاصلاحية في ( الموت ) ، وتمتاز هذه الأخيرة  
بمزجها بين التشيع والتصوف .

وبعد هذا العرض التفضيلي لمذاهب الشيعة  
ومقالاتهم ينتقل المؤلف الى مذاهب أهل السنة ،  
ويحصر بالذكر منها المعتزلة والاشاعرة . فيعرض  
مقالات المعتزلة الخمس : التوحيد ، العدل ،  
الوعد والوعيد ، المنزلة بين المنزلتين ، الامر  
بالمعروف والنهي عن المنكر . ويمضي الى أبي  
الحسن الاشعري فيبين أن موقفه كان وسطا بين  
المعتزلة وبين أهل السنة ، وهذا هو الطابع الغالب  
عليه : التوفيق بين الآراء المتطرفة : « وهذا هو  
السبب في أن فكره ومذهبه قد وجدوا ميولا واسعا  
في الاسلام النسي طوال عدة قرون » ( ص ١٦٥ )

ثم ان المؤلف من الاشعري والاشاعرة انتقل  
الى المذاهب السنية . فبعد أسبوعه بدأ بسرعة ليرمسه  
وحدثنا حينذاك من الصفاء . لا هؤلاء أقرب  
من المؤلف العامة في تطور الفلسفة  
التي نحن نتحدث عن اخوان الصفا يؤكد  
أنه لا يمكن أن نجد جماعة ذات ميسول  
شيعة . من هي جماعة ذات ميسول  
واضحة ( ص ١٩٠ ) ، وان كان تحرير الرسائل  
قد تم باحتياط بحيث لا تضع هذه النزعة  
الاسماعيلية الى التعارضين . وتأريفا لهذا الرأي  
ياخذ المؤلف بفكرة صحة « الرسالة الجامعة » وهي  
الرسالة الثانية والخمسون التي اضيفت الى  
الرسائل الاصلية ( وعددها واحدة وخمسون ) .  
وكان الاخرى به ان تثبت من صحة انتساب هذه  
الرسالة الى مجموع رسائل اخوان الصفاء ، فان  
صحة هذه النسبة لا تزال بمزول عن كل تأكيد ،  
والارجح ان تكون هذه الرسالة من وضع  
الاسماعيلية المتأخرين عن جماعة اخوان الصفاء ،  
وانها منحولة .

وبعد هذا يتابع المؤلف المنهج المتبع في دراسة  
تاريخ الفلسفة الاسلامية . مع حرصه دائما على  
بيان وجود ميول شيعية لدى الفلاسفة المسلمين ،  
فيقول ان الغرابي كان ذا ميول شيعية بدليل انه

للفلسفة . اما اذا قلنا ان الظاهر من ورائه باطن  
ومعنى روحي كامن . فان ثم مجالا للفلسفة بل  
يصبح الظاهر نفسه محكوما بالباطن ، وبعبارة  
اصحلاحية : الاسلام شريعة ، وحقيقة . والحقيقة  
هي المعنى الباطن للوحي الالهي . والمعنى الباطن -  
هكذا يقول الشيعة - لا يمكن ادراكه الا على هيئة  
« علم ارثي » . وهذا « العلم الارثي » هو الذي  
نقل عن الائمة الشيعة ، والائمة هم « ورثة الانبياء »  
وكل امام كان « قيم القسرات » يعمر وينقل الى  
انصره المعنى المستور في الوحي .

والاساس الثاني ، وهو الولاية ، يحدده الشيعة  
على النحو التالي : ان دور النبوة قد ختم بمحمد  
- صلى الله عليه وسلم - فمحمد « خاتم الانبياء »  
اي انه آخر الذين جاءوا بشريعة جديدة للانسانية  
( بعد آدم ونوح وابراهيم وموسى وعيسى ) . لكن  
الشيعة يرون أن خاتم النبوة هو في الوقت نفسه  
بداية دور جديد ، هو دور « الولاية » او « الامامة » ،  
وبعبارة اخرى ان « النبوة » تكملها بالضرورة  
« الامامة » ، والتعبير المباشر عن الامامة هو  
« ولاية » يعرفون الولاية . ودور  
و دور الولاية هو اذن دور الامامة التالي .  
او دور الباطن التالي للظاهر ، دور الحقيقة  
للشريعة .

وحتى الامام جعفر الصادق ( المتوفى سنة ١٤٨ هـ )  
٧٦٥ م ) ظلت الشيعة واحدة في تحديد سلسلة  
الائمة ، اما بعده فقد انقسمت الى مرعين هما  
الاسماعيلية وهم الذين ساقوا الامامة في اولاد  
اسماعيل بن جعفر الصادق ، والاثنى عشرية وهم  
الذين ساقوا الامامة الى موسى الكاظم اخي  
اسماعيل وجعلوه الامام السابع ووصلوا بها حتى  
الامام الثاني عشر ، محمد المهدي . ابن الامام  
حسن العسكري ، ومحمد المهدي اختفى في نفس  
اليوم الذي توفي فيه ابوه ، وكان اختفاؤه على  
مرتين : الاولى مدتها سبعون عاما ، كان له فيها  
اربعة نواب عن طريقهم اتكن الشيعة الاتصال به ،  
وكان آخرهم علي السامرائي الذي تلقى من الامام  
الفائب رسالة يأمره فيها بالا اختيار خلفا له لانه  
حان وقت « الغيبة الكبرى » . ومن ههنا  
التاريخ ( ٣٣٠ هـ / ٩٤٢ م ) بدأ التاريخ المستور  
لل امام الثاني عشر .

وفصل المؤلف القول في المذاهب والافكار  
الرئيسية ، العرفانية خصوصا ، في هذين

٥٢٢ هـ / ١١٢٨ م ) وابن طفيل ( المتوفى سنة ٥٨٠ هـ ) وابن رشد ( المتوفى سنة ٥٩٥ هـ / ١١٩٨ م ) . وفي المشرق ظهر السهروردي المقتول ( المتوفى سنة ٥٨٧ هـ / ١١٩١ م ) والداماد محمد ابن باقر الاسترأبادي ( المتوفى سنة ١٠٤٠ هـ / ١٦٢١ ) ، وهادي سيزداري ، وحيدر آملی . واذن فلم يكن « تهافت الفلاسفة » تلك القنبلة المزعومة التي قضت على الفكر الفلسفي في الاسلام . ومن الواجب ان تصحيح هذا الخطأ الثالث .

ويختتم المؤلف كتابه الممتاز بالأسف على خاتمة كتب تاريخ الفلسفة في الغرب من فصول تخصص للفلسفة الاسلامية ، او على النظر اليها من زاوية الفلاسفة الذين عرفتهم أوروبا في العصر الوسيط وحدهم .

وانا لنهنئ المؤلف بهذا العمل الرائع ، ونرجو ان ينعم عما قريب بالجزئين الباقيين .

ذهب الى بلاط سيف الدولة الحمداني ، ودولة الحمدانيين شيعية ، وابن سينا كان ابوه واخوه اسماعيليين فاطميين وهو كان يعطف على الشيعة عموما وان رفض الاخت بالذهب الاسماعيلسي ، والسهروردي كان شيعيا ، وهكذا بالغ في تلمس التشيع لدى كبار الفلاسفة المسلمين ، مع ان الامر لا يزال بحاجة الى مزيد من التحقيق خصوصا بالنسبة الى الفارابي وابن سينا على والسهروردي المقتول .

●

ومن الأمور التي حرص المؤلف على توكيدها — وله في هذا كل الحق — ان حملة الفرائي ( المتوفى سنة ٥٠٥ هـ ) على الفلاسفة في كتاب « التهافت » لم يكن لها الاثر الذي يدعيه غالبية المؤلفين : من القضاء على الفلسفة في العالم الاسلامي . ففي المغرب ( الاندلس ) ازدهرت الفلسفة ازدهارا عظيما ، ويكفي ان نذكر ابن باجه ( المتوفى سنة

ARCHIVE



# اتجاهات النقد الأدبي

## فجر النهضة العربية الحديثة

١

في المقال الذي تفضلت (المجله) بنشره (١) عن « نشأة المذاهب الأدبية في الشعر العربي الحديث » حاولنا أن نتبين مبلخ ما بين التطور الشعري والتطور الاجتماعي والعقل من صلة وثيقة ، ورأينا أن تلك المذاهب الغنية التي نجمت منذ أواخر القرن التاسع عشر إنما كانت نتيجة طبيعية من مآلهة الفكر العربي الإسلامي من نهوض وتوثب ، وما أتبع له من عوامل جديدة أثبتت في حياته ، فوصلت ما كن قد أثبتت في السابق ، وفي الحافل المجيد ، وفتحت ما يسهل وييسر للأدبي في شتى مظاهره .

بقلم الدكتور

طه الحاجري

والصورة التي جلوناها في ذلك المقال لا تبليح تمامها إلا بجلاء الوجه الآخر لها ، وهو بيان مذاهب النقد الأدبي التي ساربت مذاهب الشعر ، والعوامل التي داخلتها ، والتطورات التي أتت بها ، في خلال تلك الفترة التي عقدنا عليها الكلام ، في مقالنا ذلك ، إذ كانت الصلة بين النقد الأدبي والأدب الانشائي صلة وثيقة فعالة . فكلهما وجه لصورة واحدة ، وكلهما تفسير للآخر وتاويل له .

واتجاهات النقد في الأدب العربي الحديث كثيرة كثره العوامل التي تعمل في حياتنا الأدبية ، والأسباب المختلفة التي تصدر عنها ، والملايسات التي تلايسها وتوجهها وتقوم بها ، والحالات السياسية والاجتماعية التي تسيطر عليها ، والأهواء التي تداخلها ، والاعتبارات الشخصية التي تخالطها في كثير من الأحيان وتترك عليها

ميسمها ، إلى غير ذلك مما تصطبغ به الحياة الأدبية عامة ، ولا يكاد يحصى كثرة .

وإذا كنا لانسطيع أن نضم شتات هذه الاتجاهات ، وننظمها في سلك يقرن الاشياء والنظائر ويصنفها صنوفاً صنوفاً وفصائل فصائل ، فحسبنا في هذه الدراسة أن ننظر في الاتجاهات الرئيسية للنقد الأدبي عامة ، ثم نحاول بعد ذلك أن نتمسك شيئاً من الألوان المختلفة التي تندرج تحتها والاتجاهات الرئيسية في النقد الأدبي عامة يمكن ردها في جمعتها إلى اتجاهين كبيرين : أحدهما الاتجاه المنهجي أو التقريبي ، والآخر الاتجاه الانفعالي أو التأثري .

احمد ٧٧ - مايو سنة ١٩٦٢

الأدب عنصراً من العناصر التي تقوم بها الحياة العربية في هذه الفترة الواعدة المظلمة التي امتدت إلى منتصف القرن التاسع عشر أو ما بعده بقليل .

فإذا كانت النهضة الأدبية الحديثة التي أرخنا لها ونبينا وجوها في مقالنا ذلك ، فقد أخذ الاتحان يشتلان في الحياة الأدبية جنباً إلى جنب ، في صور مختلفة ، وعلى نسب بينهما متفاوتة

وكما وأينا أن ظهور المذهب الجديد في الشعر ، وبذء الحركة الأدبية التي يمكن أن نطلق عليها كلمة « الابتداعية » ، يعتبر حداً قاصلاً ونقطته تحول في تاريخ الأدب الحديث ، كذلك كان الأمر بـلقياس إلى النقد الأدبي ، حتى أن مؤرخ هذا الفن من فون الدراسة الأدبية الحديثة لا يجد بداً من اعتبار هذا الحد ، وبناء الكلام في تاريخ النقد على هذا الأصل ، فيتناوله في فترتين : فترة ما قبل الابتداعية ، وفترة ما بعدها .

وهذا هو ما نذهب في هذه الدراسة ، إذ نحاول أن نعرض بعض الاتجاهات النقدية السائدة في كل فترة من هاتين الفترتين على حدة .

## ٢

هذا هو النقد الشرعي كن يعمل في سبب القواعد البلاغية الهامدة المركزة ، التي سادت الحياة الأدبية — أو ما يمكن أن يسمى كذلك — في عصورها المظلمة ، كما تعرضها كتب البلاغة المتأخرة ، فماذا كان من أمر هذه القواعد في فترة اليقظة ، وإلى أي شيء صارت ، وكيف كان أثر هذه اليقظة المتلته إلى الوراء ، والمتشوقة نحو الغرب ، من تلك المقاييس؟ من الطبيعي أن يختلف الأمر باختلاف البيئات الأدبية ، ومدى اتصالها بهذه اليقظة ، ومبلغ تأثيرها بالحوال التي اشأتها ، والقيارات التي صدرت عنها .

وهذه البيئات نستطيع أن نتمثلها في ثلاث : فواحدة تمثلها « الأزهر » ، وإنما نضني بالأزهر ذلك الأسلوب الخاص في التفكير والتعليم والدرس ، في مصر وسائر البلاد العربية . وأخرى تمثلها « دار العلوم » وكذلك نضني بدار العلوم أسلوباً خاصاً اقتضته ظروف خاصة لأهمها بعينه . والبيئة الثالثة بيئة المثقفين ثقافة مدنية أوربية .

فاما الاتجاه الأول فيقوم على طائفة من القواعد أو المناهج أو المقررات الأساسية التي اتخذت صورة علمية ، والتي أريد بها أن تشرع للعمل الأدبي ، وأن ترسم الطريق له ، فهو إنما يصدر عنها ويبنى عليها ، ويسير في السبيل التي اختطتها له . فليس عمل النقد الأدبي في هذا الاتجاه إلا تقرير هذه القواعد أو المناهج بالقياس إلى الأثر الأدبي ، وملاحظة توافرها ، ومدى هذا التوافق ، في ذلك الأثر الذي يعرض له .

وأما الاتجاه الثاني فهو — كما يدل الوصف الذي أطلق عليه — إنما يعتمد على الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس الناقد ، والانفعالات التي يثيرها في وجدانه الأدبي . فهو بذلك مظهر من مظاهر التفاعل بين المثني والناقد . ليس هناك قواعد أو قوانين يصدر الناقد عنها ويحكم اليها ويسير على هديها ، وليس يعترف بنظريات أدبية أو مقررات علمية يبني أحكامه ويرتب نقسده عليها ، وإنما هو ذوقه الأدبي وحسه الفني ، وما يرتكز عليه ذلك ويتقوم به من مراج خاص ، ومن ثقافة معينة ، ومن قيم جمالية عامة .

هذان هما الاتجاهان الرئيسيان في النقد الحديث ، وهما سائر المذاهب والنظريات التي اتخذها النقد الأدبي وظهر بها في عصورها المختلفة .

وتاريخ النقد الأدبي في اللغة العربية يمكن أن ينلخص في هذين الاتجاهين وتداولهما عليه . فقد كان أول أمره نقداً انفعالياً خالصاً ، لا يحكمه قانون ، ولا يقبده منهج علمي ، وإنما هو الذوق وحده الذي يرجع الناقد إليه ويحكم به ، ثم مارال به التطور الذي تعرضت له الحياة العقلية الإسلامية حتى أخذت المناهج والقوانين تأخذ مكانها فيه ، وترضى نفسها عليه ، فإذا هو نقد ابعث مهجر معاً ، بأحد من عدد ، وهذا على نسب مختلفة ، وكما ضعفت الحياة الأدبية غلبت المنهجية وضعت الانفعالية ، حتى صار النقد آخر الأمر منهجياً خالصاً موعلاً في المنهجية ، في صورة تلك القوانين البلاغية المركزة الهامدة التي تتمثل في مثل كتاب متن التلخيص وشروحه ، وانقطعت الصلة أو كادت بين هذه الصورة من النقد وبين الأدب ، إذ لم يعد

جنتها شيئا من تعقيدها والتواها وغموضها ، وجعلتها ملائمة للروح الجديدة في أسلوب التعليم ولكنها وقفت عند حدود هذه الصيغة لم تكسدت تتجاوزها الى ماوراءها من النظر في هذه القوانين نفسها ، على ضوء الدراسات الأدبية والفلسفية الجديدة .

وأما طبقة المثقفين ثقافة مدنية أوربية ، من عنوا بدروس هذه المقاييس البلاغية ، فقد كان من الطبيعي أن يتناولوها بال نظرة المنعقدة والفكسرة المتحررة ، بطبيعة الافاق الجديدة الواسعة التي اتبعت لهم . فكان منهم من تشكك فيها أو انكرها ، كما كان منهم من استخدم ثقافته الأوربية في فهم هذه المقاييس وتفسيرها وتحريرها ، وفي مزج البلاغة العربية بالابحاث المنقوبة والأدبية الأوربية ، واستطاع أن يبلغ من ذلك مبغضا لأبأس به ، وإن يعدم فيه أشياء جديرة باقتدير .

ومن أيدينا - لحسن الحظ - مشاك طوير يستطيع أن يمثل فيه تمثلا واضحا الفرق بين ما دف « دار العلوم » وموقف هذه الطبقة من القيم ، على ما يظهر في هذا المثال تقدمه لنا محاضرة « البلاغة » في ١٠ من الشهر السابع عشر - سنة ١٨٨٨ ، وهي لأجزة المباحث من هذه السنة نشر سؤال ، وجهه أحد القراء من بيروت ، عن القيمة البيانية للناكيد ، على الصورة التي تذكر في كتب البلاغة . وقد حاول في هذا السؤال أن يشكك فيما يقرره علماء البلاغة من أن المخاطب إذا كان منكرا وجب تأكيد الخبر ، على اعتبار أن مرجع الأمر في الإقناع الذي يحتاجه هذا المنكر إنما هو للدليل الذي تنطليه حالته ، لا لأن والام وما اليهما من أدوات التأكيد وأساليبه - ثم ختم كلمته بقوله : « هذا وإن أرجو الكاتب في هذه المسألة ألا يعتمد على نقل الأقوال ، بل يعتمد على قوة البرهان ، بحيث يجد العقل السليم فيه مقنعا » .

وازاء هذا التشكيك الذي يتضمنه هذا السؤال والذي يعبر عن سيادة الأسلوب العقل وضعف الحس البياني معا ، نشر المقتطف جوابين يفسران أحدهما اتجاه دار العلوم في البلاغة المصرية ، وصنيتها في صياغتها وتقرير مسائلها ، ويشمل الجواب الآخر اتجاه طبقة المثقفين ثقالة مدنية

فاما الأرض فلم يكن في حقيقه الأمر بيئة واحدة ، بل كان يبتئين مختلفتين اختلافا واضحا قويا . فاما جمهوره العظمى فكانت لاتزال مستغرقة في دراساتها التقليدية ، ترى الخروج عليها أو الانحراف عنها نكرا أي نكر ، وبذلك وقفت من البلاغة التقليدية المتأخرة جامدة عند كتبها المسائلة بين أيديها ، والمتشعبة في متن التلخيص وشروحه وحواشيه وما إليها ، فهي عندها الغاية التي ليس وراءها غاية . وكل براعة عندها إنما تكونون في فهم عبارات هذه الكتب وتحليلها ومناقشتها والتعليق عليها .

والى جانب هذه الجبهة قلة خرجت من هذا الأفق الضيق المظلم الى الافاق الواسعة المشرقة ، فانصلت بالحياة قدر ما اتيج لها ، وعرفت التيارات الجديدة التي كانت تضطرب بها ، فجعلت تنكر تلك الدراسات التقليدية . وتلك الكتب العقيمة الحوشية . وهي الطبقة التي كان على رأسها الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده .

وكما كان التجديد الديني يقوم عند هذه الطبقة على الرجوع الى المصادر الدينية الأصلية واستنباح التراث الاسلامي ، رجع هؤلاء الى اللغة العربية في درس البلاغة . فاجتمع في العدد على كتب اسماخه الى أخرى . فاجتمع على الذوق الفني والفلس العلمي ، فاستبدلوا بعض التلخيص وشروحه وحواشيه كتابي عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، واسرار البلاغة ، فاخذ هذان الكتابان مكانهما في حلقات الأزهري ، وظهر أثرهما في مجالس التفسير التي كان يعقدها الاستاذ الامام ، واستطاعا أن يحرروا بعض خريجي الأزهري من العبودية اللغوية التي كانت تفرضها تلمسك الكتب ، وإن يجدوا عقد الصلة بين الأدب والبلاغة

وأما دار العلوم فكان شأنها مع البلاغة التقليدية منطبقا مع الغاية التي انشئت هذه المدرسة لها ، وهي تخرج مدرس للغة العربية يستطيع أن يجعل علومها قريبة للمورد ، وأن يحقق نوعا من الملازمة بين أسلوب تدريسيها والأسلوب السائد في مواد الدرس الأخرى ، فكان عليها أن تنظر في علوم البلاغة على هذا الأصل ، وفي هذه الحدود . وكذلك استطاعت - الى حد ما - أن تصوغ قوانين البلاغة ، كما جاءت في « التلخيص » صياغة

أوربية من المعنيين بالدراسات العربية ، في تفهمها وتقديرها .

فاما الجواب الأول فقد كتبه حنفي بـاصف « مدرس الانشاء في مدرسة الحقوق » كما وصف نفسه في تذييل اسمه ، وجعل له هذا العنوان الطريف : « مقياس الاعتقاد » ، كما صدره بمقدمة طريقة اصطنع فيها ما يشبه أسلوب العلماء الطبيعيين الذي كانت تمثله اذ ذاك مجلة المقتطف ، فقال :

« كما أن للحرارة مقياسا تعرف به درجات قوتها وضعفها ، وللهواء مقياسا تعرف به درجات صفطه ، وللنار مقياسا تعرف به سرعته ، كذلك للاعتقاد مقياس تعرف به درجته ، وهو التاكيد ، ولا تعلم بالتحديد الزمن الذي اخترع فيه هذا المقياس ، ولا من سبق الى اختراعه ، غير أنه يمكن أن يقال : انه ظهر مع ظهور اللغات ، ولذلك اعتبره جميع الأمم ( لا العرب وحدهم ) مقياسا يعرف به السامعون درجة جزم المتكلم بما يتكلم به »

وتعابا على هذه المقدمة الطويلة التي ترى في  
الاستدلال حنفي بـاصف في اقتراحه « مقياس الاعتقاد »  
الطبيعية اعترافا ربما انار الاذهان ، ولكنه لا  
رتب فيه درجات الاعتقاد أو مراتب الجزم ، بل  
ذلك المقياس ، فوضع في المرتبة الأولى «

« عبد الله فاضل » ، وجعل لها درجة (صد) وفي المرتبة الثالثة

« ان عبد الله فاضل » ، وجعل لها درجة (١) وفي المرتبة الثالثة :

« ان عبد الله لعاضل » ، وجعل لها درجة (٢) وفي المرتبة الرابعة :

« والله ان عبد الله لفاضل » ، وجعل لها درجة (٣) .

فادا انتهى من هذا الجدول وتفسيره قال : « فقد أمكننا بهذا المقياس تعرف درجات جزم المتكلم بما يتكلم به » . ولعله رأى أنه استطاع بمثل هذا أن يقنع ذلك المتشكك الذي طلب أن يكون اعتماد الكاتب على قوة البرهان ، لا على نقل الأقوال

وليس من شأننا هنا أن نناقش هذه الأقوال ، فانما نحن بصدد تبين الاتجاهات المختلفة لآراء قوانين

البلاغة المقررة ، وهذا الفصل الذي كتبه حنفي ناصف انما يعنينا من ناحية تمثيله لأحد هذه الاتجاهات ، اذ هو يقدم لنا - في حقيقة الأمر - صورة نموذجية تمثل اتجاه « دار العلوم » في مسائل البلاغة ، وهو الاتجاه الذي يقتصر على الصبغة لا يكد يمدوها ، كما قلنا منذ قليل ، فهذا الفصل لم يصنع في مساندة التوكيد اكثر من أن أورد ما قرره علماء البلاغة بعنوان طريف ، وفي أسلوب جديد ، أراد أن يشاكل - في ظن صاحبه - أسلوب العلماء المحدثين في مسائل العلم الطبيعي ، وأسلوب مجلة المقتطف خاصة . ولا شيء أكثر من ذلك .

أما الجواب الآخر الذي يمثل الاتجاه الآخر فجد كتبه جبر ضومط ( عن مدرسة كتبت بلبان ) ، وهو فصل طويل مفصل ، نظر فيه الكاتب إلى مسألة التوكيد نظرة مستقلة ، وتناولها تناولاً جديداً ، وبني بحثه فيها على دراسات العلماء اللغويين في اللغة القديمة والحديثة الاصطلاحية ، والفرق بينهما ، « مع تداخلهما » . ويعنى باللغة الطبيعية لغة الاحياء والاشياء ، وباللغة الاصطلاحية لغة البشر والعبارة ، ثم يذهب الى أن « الأولى أشد وضوحاً ، والثانية أضعف » ، فيكافئ زيد مثلاً ، « زيد » ، « ما من قوله » : اني حزين ، وأدل على حزنه من سائر عبارات المغلطة التي يتأني له ايرادها بيانا عما هو فيه من الكآبة والغم »

وبعد أن يقرر هذا الأصل بضروب من الشرح والتمثيل يقول : « ان اللغة الاصطلاحية قلما تخلو قينا من أن يمازجها شيء من اللغة الأولى . وعلى قدر ذلك المعالجز لها من الانفعالات يكون « ربما سدى » نفس . « ردى لافساح السامع » ، نشب عنه العاطف من المدلولات ، فلا يتوقف اقتناع السامع على حسن سبك الألفاظ وإيرادها في أبلغ التراكيب الكلامية ، كما يتوقف على ما يلازمها من غنة صوت التكلم ، وشيء من ملاحج وجهه ، وحركات يديه » . ثم يقول بعد الإفاضة في شرح هذا الرأي : « فلفظة صوتنا في قولنا : والله ان هذا لصحيح ما يحمل السامع على اعتقاد الصحة أكثر مما لو جئناه بأجلى البراهين العقلية ، وهذه الغنة الصوتية التي ترافق اسم الجلالة في القسم ومن بعده ان واللام هي التي تعمل في نفس السامع » . وعلى هذا مدار التوكيد ، وفائدة

الى علقت بها وشوهدا وطمست معالمها ، واقامتها على الجادة الواضحة الناصعة التي ترسبها الآثار الادبية الاولى ، الى جانب المظاهر الاخرى لهذا الاتجاه في سائر وجوه الحياة العقلية .

كان الإصلاح اللغوي صورة من صور الإصلاح في عمومه ، يدعو المصلحون اليه ويلتمسون وسائله في حماسة واصرار . وكان دعاة الإصلاح الديني يقرنون بين هذا الوجه من وجوه الإصلاح وبين ماكانوا يدعون اليه من « فهم الدين على طريق سلف الأمة » . كان الأمرين يكفل الواحد منهما الآخر ، كما تشمل هذا في وصوح عند الأستاذ الامام الشيخ محمد عبيد ، وقد ذكر في فاتحة مائتيه له ان يكتبه من سيرته أن أكثر ما كان معنيا بالدعوة اليه هذان الأمران . وبعد أن شرح وجهه بصره في الأمر الأول ، وهو الإصلاح الديني ، قال :

« أما الأمر الثاني فهو اصلاح أساليب اللغة في التعبير ، سواء كان في الخطابات الرسمية بين دواوين الحكومة ومصلحتها ، أو فيما تنشره الجرائد على الكفة مشأ أو مترجما من لغات أخرى ، أو في المراسلات بين الناس . وكانت أساليب الكتابة في ذلك الوقت من العرب الأولى مذكرا مستعلا ، وصاحبة لغة مدهشة مدهشة ، وهو صر في صروب التليف بين اللغات رث خبيث ، غير مفهوم ولا يمكن رده الى لغة من لغات العالم ، لافى صورته ولا في مدونه . ولايزال شيء من بقاياه الى اليوم عند بعض كتّاب عرباته — والحمد لله — قليل والنوع الثاني ماكان يستعمله الأدباء والمتخرجون في الجامع الأزهر ، وهو ماكان يراعى فيه السجع وان كان باردا ، وتلاحظ فيه العواصل وأنواع الجماس وان كان رديئا في الذوق بعيدا عن الفهم ، تقييد على السجع . غير مؤد للمعنى المقصود ، ولا منطبق على آداب اللغة العربية . وهو وان كان يمكن رده الى أصول اللغة العربية في صورته ، ولكنه لايعد من أساليبها المرضية عند أهلها . ولايزال هذا النوع موجودا في عبارات المشايخ خاصة . ثم ورد علينا في اخريات الأيام ضرب آخر من التعبير كان عربيا في بابه ، وهو ماكان من الأقمار السورية : جريدة الجمة والجنان ، بقلم المعلم بطرس اليستاني وهذا الضرب كان يعد من غرائب الأساليب ، وبه

الالفاظ الموصوعة له ، لا لسر في نفس الالفاظ » ثم يخلص من هذا الى القول بان التوكيد أثر من آثار اللغة الطبيعية ، وانه بذلك أمر طبيعي في اللغة ، إذ كان « مداره على ما يضاف الى مفهوم الالفاظ والعبارات الاصطلاحية من العاطف النفسية الطبيعية »

ذلك هو الأصل في التوكيد عنده ، وهذه هي الزاوية التي تناول منها هذا الموضوع ، فانتهى الى هذا الرأي الجديد . وهو بذلك يمثل اتجاها جديدا يختلف كل الاختلاف عن سابقه .

وهكذا ترى ان القيم البلاغية القديمة بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر تخضع في بيئات المثقفين ثقافة أوروبية لمثل هذه الاعتبارات الجديدة في تفهمها وتقديرها وتفسيرها ، وبدأت بذلك تنحدر صورة حديثة ، على هذا النحو الذي نراه في كلام جبر صومط عن التوكيد ، وفي غير ذلك مما كتبه عن البلاغة العربية .

### ٣

هذا وجه من وجوه النقد القبري في عصر النهضة الادبية الحديثة ، وان كنا لا نرى حقيقة الأمر — نقلا الا على بعض الآراء — قبيل التجاوز ، منذ انفصلت عن أصولها في الأدب ، وأصبحت شيئا قائما بذاته . فليس من أسسه القديم الحديث . وهي صارت في الأمر لداتها ، أما صلتها بالأدب فقد أصبحت صلة بطرية .

على أن هناك وجها آخر من هذا النوع من النقد كان له مكانه الظاهر وأثره الواضح في الحياة الادبية ، في هذه الفترة ، وهو النقد اللغوي الذي يعتمد على القوانين والمقررات اللغوية ، ويستهدف إقرارها في كتابات الكتّاب وأساليبهم .

وكانت العناية بهذا اللون من النقد مظهرا من مظاهر تلك الروح العامة التي أخذت تسيطر على الحياة العقلية العربية وتوجهها في ذلك الوقت ، روح النزوع الى الماضي البعيد ، والاتجاه الى بحث الحياة الادبية في صورها الأولى ، وتطهرها مما ارتكست فيه في عصورها المتأخرة . فلا حرم أن أخذ الجانب اللغوي مكانه في هذا الاتجاه ، ومضى النقد اللغوي في سبيله الى تطهير اللغة من آثار القسود

أشئت جريدة الأهرام في مصر ، وقد محى أثره  
والحمد لله »

فهو ذا مكان الإصلاح اللغوي في اعتبار رعيم  
الإصلاح الديني ، في أواخر القرن التاسع عشر .  
وقد حرصنا على أن نورد هذا النص - على طوله -  
لأنه يسبب من موضوعنا الذي نتابعه هنا ، بل  
هو في حقيقة الأمر من صميم هذا الموضوع ، لا غنا  
أشرنا إليه من قبل فحسب . وهو العلاقة الوثيقة بين  
الإصلاح اللغوي وإصلاح الحياة العربية الإسلامية  
عامة ، بل لأنه - إلى جانب هذا - يمثل لنا  
صورة من صور النقد اللغوي . من وجهة نظر معينة  
في هذه النظرة المعاصرة المميزة للإصلاح اللغوي  
التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر .  
وبيان خصائص كل أسلوب منها ، وصفاته المعينة  
التي يرد بها .

على أن الشيخ محمد عبيد . وإن كان علمه  
باللغة واسعاً دقيقاً ، وإن كان دوره اللغوي ثورياً  
وإصلاحياً ، وإن كتب في عصر النهضة العربية  
والأدبية التي يمكن أن نضعه في مصاف رجال الأدب  
والأدب ، كالذي نرى في شرحه لألف ليلة وليلة  
ومعاني يدعي الزمان الهذلي ، فإنه في  
المقولة كانت - ولأرباب - من أهل الجاهلية  
مكرها والتي يميز شخصيته العلمية . وبذلك  
لاستطيع أن نذكره هنا ناقداً لغوياً وحده إلى هذا  
الحول من النشاط الأدبي أكبر منه وعرف به ،  
كالذي نعرف من ذلك في رحل كالشيخ إبراهيم  
اليازجي مثلاً ، ممن جعلوا النقد اللغوي غاية وكدهم  
وأعطوه أكبر تشابهم ، حتى صار من أكبر مميزات  
شخصيتهم .

وأبراهيم اليازجي كان من أول الذين اتجهوا  
إلى هذا اللون من النقد في هذا العصر ، وعنا به  
عناية بالغة ، تذكرنا بصنيع بعض الأدياب وعلماء  
اللغة من أهل القرنين الخامس والسادس للهجرة ،  
كالحريري في كتابه : « درة القواص » في أوام  
الخواص . وقد اتجه من مجلتيه : البيان والضياف  
التي كان يصدرهما في مصر في أواخر القرن  
التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، مجالا لنشر  
دراساته في ذلك . فكتب في « البيان » سلسلة  
فصول بعنوان : « اللغة والعصر » درس فيها هذه

الموضوع دراسة مستفيضة ، وعرض فيها المصطلحات  
التي وضعها المجمع العربي في ذلك الوقت ، ناقداً  
مبيناً مدى انطباقها على المعاني المرادة بها ، كما كتب  
في « الضياء » سلسلة فصول أخرى بعنوان « لغة  
الجراند » قصد فيها إلى تطهير اللغة من الكلمات  
الدخيلة ، والأساليب الفاسدة المدخولة التي كانت  
تجري على أقدام كتاب الصحف .

ومن هذه الفصول ، ومن كتابه « نعمة الراشد » ،  
وشرعة الوارد ، في المترادف والمتوارد « الذي  
أصدره في مصر سنة ١٩٠٤ ، نرى أن الجانب  
اللغوي كان أبرز الجوانب في شخصيته الإصلاحي  
البارز الأدهم . ومن ذلك كتاب إصلاحه في الهند  
الذي سأل به الآثار الأدبية المتعاصرة إصلاحها لغوياً  
في أكره . كما نرى صورة واضحة من ذلك في  
الفصل الذي كتبه في مجلة آسيان ( ١٦ ديسمبر  
سنة ١٨٩٧ ) ، وجعله في نقد إحدى روايات  
شوقي التي أصدرها في ذلك الوقت ، وهي رواية  
« بيه الهند » ، إذ لم يكده يعرض في هذا الفصل  
على إصلاحية اللغوية فيها ، لأنه - فيما زعم - لم  
يحدث فيه شيئاً مما يتوخاه واضعو الروايات في  
إصلاحها ، من المعاري الحكمية ، أو الافتراض  
التي يجب أن يحاكم بها . بل عتب على ذلك

وقد كانا نخطي موضوع الرواية إلى ما البسته  
من العبارة العربية . نورد إلى بعض ما فيها من  
مطاحل انظر ، قضاء الحق النقد ، ووقاه بما أوردنا  
له اعسنا من الخدمة العلمية . »

وبذلك قصر كلامه في هذا الفصل على المآخذ  
اللغوية ، كما يراه . فلا شيء فيه عن القصة في  
نفسها ، ولا عن تحليل شخصياتها ، ولا عن منهج  
المؤلف في بنائها .

ولعل في هذه الفقرة التي نقلها هنا عن هذا  
العصل ما يدلنا على اتجاه اليازجي في اللغة ، ومنهجه  
في استعمال الألفاظ والعبارات . وطريقته في النقد  
اللغوي . قال :

« ثم قال ( أي شوقي في روايته هذه ) .  
« وأجذبهم بأزمة الرأي العام ، وأمتهم أعلاماً في  
الغلوب » . يريد بإعلاق العلائق ، وهي لاتاتي  
بهذا المعنى ، إنما الإعلاق جمع علق ، وهو الشيء  
النفيس . وقوله « وأجذبهم بأزمة الرأي العام »



والتحلل وقدان الحاصلات التي تميزها ، والسماح  
التي تحقق كيانها وتبرز شخصيتها .

وكان هذا الاتجاه - فيما يبدو - هو الاتجاه  
الغالب على النقد اللغوي في هذه المرحلة

## ٤

هذه بعض وجوه النقد التقريبي في هذه  
المرحلة - وهذه بعض الصور التي اتخذتها المقررات  
القديمة ، وحاولت بها ان تتخذ لها في « الأدب »  
مكانا ، وتخرج بها عن عزلتها .

وإذا كان هذا النقد التقريبي هو النقد الذي  
استبد بالحياة العقلية والأدبية جميعا قبل النهضة  
فان هذه النهضة التي أثارت روح الأدب من كمها  
كانت ايذانا بان يصطنع النقد منهجا أدنى الى هذه  
الروح وأشكل بها ، فكان ذلك الوجه الآخر منه ،  
وهو النقد الانفعال أو التاتري .

فما شأن هذا اللون من النقد في هذه المرحلة ،  
وما هي الانفعالات الغالية عليه فيها ؟

في الحياة الأدبية مغمورة ببحر الأدب  
في الحياة الأدبية ، فلا جرم ان كانت هذه  
هي المسببة على نقاد الشعر ، المتحركة في  
الغنى ، وطبعت ذوقهم الأدبي ، فهم عنها يصدرون ،  
وبها يقدرون . ويقدرون ما يكون الشعر قريبا من هذه  
المثل جاريا معها يكون اجدر باعجابهم . وإذا كانت  
جزالة اللفظ ونيل العبارة وما الى ذلك من هذه  
الصفات المتعلقة بالصورة الشعرية ، أظهر هذه  
المثل واوقواها لديهم في تمثيل الشعر القديم ،  
كانت هي مفاتيح الرضا ومبعض الإعجاب

على هذا جرى أكثر نقاد هذه المرحلة ، كما نرى  
صورة منه فيما كتبه أحدهم في مجلة « سركيس »  
( سنة ١٩٠٦ ) بعنوان « طبقات الشعراء » ،  
موازنا بين شعراء عصره ، ولم يكد يرى في الأصل  
حتى سى عليه هذه الموازنة إلا القدرة على التعبير  
والمحافظة على الديباجة العربية ، أما أمعا ذلك  
فلا وزن له عنده « فأسى الشعراء تصورا وأوسعهم  
خيالا إذا عجز عن ابلاغ ما في نفسه الى نفس السامع  
لايساوى عندي منزلة من ضعف تصوره وحسني

يريد . وأجمعهم لأهواء النفوس ونحو ذلك ، فحاش  
بهذه العبارة الغريبة ، وإنما هي من المواضع  
الافرنجية ، درجت عليها لغة الجرائد العربية في  
هذه الأيام ، وليس كل ما تأتي به الجرائد يجوز  
اتباعه . على أن هذه ليست العبارة الوحيدة التي  
أخذها عن الجرائد ، أو سخر لها سجيته من الفاظ  
الأعاجم ، فقد ورد له بعد ذلك في الكلام عن  
الأميرة : « وإن الملك مدين لنصحها الشمين » ، وهي  
من الألفاظ المعربة عن كلام الأفرنج ، يقولون :  
« أنا مديون لفلان في هذا الأمر » ، أي له على الفضل  
فه »

من هذه الفترة نستطيع ان نرى أن النقد اللغوي  
الذي يمثلته الشيخ إبراهيم اليازجي كان نقدا  
متحرجا متأثرا ، يقف عند حدود العربية في صورها  
الأولى مترمنا ، لا يتسامح ولا يساهل ، فلا ياذن لهذه  
الكلمة أو تلك أن تغير شيئا من مدلولها ، أو سدن  
شيئا من لبوسها ، أو تنحرف شيئا عن الوضع  
المقرر لها ، كما ينكر على الكتاب أن يتركوا عوامل  
التطور الطبيعي تنسرب الى اللغة ، في هذا الاستفحال  
أو ذلك ، وفي هذه الصيغة أو تلك ، مما هو من  
الفاظ « الأعاجم » واستعمالهم . ويبدو ان  
اقتصاد اللغة ، واشاعة للدخل فيها .

على أن هذا المذهب في النقد اللغوي كان في  
حقيقة الأمر جاريا مع الروح العامة التي كانت  
سائدة في الحياة الأدبية هذه الفترة ، روح الاتجاه  
الى القديم ، وتمثل النماذج القديمة واعتبارها المثل  
الأعلى دون مسامحة في ذلك أو تجاوز .

ونحن إذ نذكر اليازجي فأنما نذكره باعتباره  
مثلا لهذه الاتجاه الذي كان هنالك غير واحد يسرون  
فيه ، مؤمنين به ، متحمسين له ، وقد اتخذوا  
من النقد اللغوي وسيلة الى احياء اللغة بردها الى  
بضرتها الأولى ، بزعمهم ، وأصبح النقاد اللغوي  
أشبه شيء برجل الشرطة . يرد الكاتب الى الجادة  
إذا انحرف ، وينبهه الى الصواب إذا خالف ، ويرى  
ان كل تسامح يخرج به عن حدود وظيفته ، وأنه  
مهما بالغ أو تجرأ أو تزمت فأنما يؤدي بذلك ما  
يراه منوطا به ، ويرى نفسه مسئولا عنه ، من حفاظ  
على اللغة ، وحياطة لحقائقها ، والحد بذلك مما هي  
معرضة له في هذه الفترة الانتقالية من الانحياز

هذه الاعتبارات ، ولم يقتصر على مثل تلك التصنيفات والمفاضلات ، وإنما كانت له - الى جانب ذلك - طرقات متفلفة واتجاهات أصيلة . وقد رأينا في مقالنا عن « نضأة المذاهب الأدبية في الشعر العربي الحديث » أن مفهوم الشعر أخذ يتغير عند شعراء الاتباعية الجديدة ، كما رأينا شيئا من ذلك في كلام شوقي في مقدمه ديوانه . وهذه المقدمة تقدم الينا أشياء في النقد نعد طريقه في هذه المرحلة وكان جديرا - كما تؤذن به من روح نقدية نافذة - أن يصحح شوقي ناقدا من الطراز الأول ، لولا أن الشعر قد استغرقه ، وقد أخذته ملاسبات حياته بنهج فيه غير الذي كان يتمثله ، كما رأينا في مآل ذلك ، وأنه شأ على الرهبة من الكتابة والإشفاق منها ، وانقاد للوهم الذي أشار اليه في تلك المقدمة . وهو أن الشاعر لا ينش ، كما أن الشاعر لا ينظم . فبالرغم من تفنيده ذلك الوهم الذي « جاوز الشعراء في الانخداع به حدا أضر بهم » - قوله - ، فإنه لم يكده ينتهي من هذا التفنيد . ثم صبر له من الأمثال حتى قال : « على أي كنت أول مر ... » . ثم نامة هذا الوهم ، وطالما أوديت به .

والآن ، نعرض لى كتابة أشفق منها ، وأجمل غيب فكر من - الشاعر امرئوسى الذى يحكى قصة آية لما رأى أهل باريز يبسالفون فى الحفارة ، ولگثرون من دعوته الى موالدهم ومجالسهم ، ليسمعوا حديثه ، على ظن انه يقول مالا يقول الناس ، بلغ به الاحتراس منه الى أن كان اذا دعى الى وليمة حضر والقوم على المائدة ، فآكل صامتا ثم انصرف ، والقوم لم يفرغوا من الطعام ، فقبل له فى ذلك ، فقال : أنا على المائدة كأحدكم ، فإذا جلست أزا مكتبتى فتصورونى كيف شئتم »

ويبدو أن هذا الإشفاق الذى كان يداخل نفس شوقي أزا الكتابة ، والذى طالما أودى به ، كما يقول ، بقى فى أعماقه ، لم يستطع أن يبرا تماما منه ، وأن استطاع أن يتغلب فى بعض الأحيان عليه ، وأن يتحرر بعض الشيء من سطوته ، فكانت هذه الطائفة من الكتب والقصص التى كتبها فى سفر حياته ، وقد بقى فيها شاعرا فى صورة ما ، إذ احتفظ فيها بالطابع الفنى فى مسودتها وموضوعاتها .

بيانه ، فلمعاني كثيرة ، والخيالات مملوءة بها أذهان العامة من الناس ، ولكن العقبة الكؤود براعة التصوير وقوة البيان . ومن هنا قال علماء البيان البراعة فى اللفظ . ومن تمام البيان المحافظة على الديباجة العربية ، فإن عجز عنها الشاعر ، ولجأ الى الأساليب الأفرنجية ضعفت قوة تأثيره ، وكان فى البيان العربى عيا »

وطبيعى أن يكون مثل هذا النقد ، للمبنى على هذا الأصل ، والقائم على هذا الاعتبار نقدا سطحيا لا يتجاوز الظاهر .

على أن اتجه النقد الى تصنيف الشعراء طبقات حسب منزلتهم الفنية ليس الا تقليدا لما اتجه اليه النقد من ذلك فى القرن الثانى للهجرة ، فهو فى حقيقته مظهر من مظاهر النزوع الى القديم ، والسير فى سبيله ، وقد فتن به نقاد هذه المرحلة ، وأصبح من الاتجاهات البارزة التى تلمت النظر .

ومن ذلك ما يذكره أحمد محرم فى مقدمه ديوانه عن السيد أبى النصر السلاوى ، أنه « عن له أن يجمع أشعار البلغاء فى سائر العالم العربى فى كتاب يسميه « عكاظ الأدبية » . ونحن فيه طبقاتهم ، فأظهر الجزء الأول من هذا الكتاب مبتدئا بسبع قصائد ، أطلق عليها اسم المللث . على نحو ما صنموا فى الملثقات السبع . ، وقد جعل أصحاب هذه القصائد أهل الطبقة الأولى من طبقات الشعراء المعاصرين .

كما نرى فى هذه المقدمة مثلا آخر يبين هذا الاتجاه فى نقد الشعراء الى جعلهم طبقات ، فيما حكته أن أدبيا كتب فى مجلة المحيط الوضاء عام ١٩٠٤ عن الشعر والشعراء ، فأبان عن رأيه فى طبقات بعضهم ، وقال : « إن شعراء الطبقة الأولى بحسب تقسيمهم هم : محمود باشا سامى البارودى وحافظ إبراهيم وأحمد محرم ، ولا أزيد عليهم احدا » . وقد عقب أحمد محرم على ذلك بقوله : « على أنى أخالفه فى ذلك ، فقد ظلم فى حكمه ، إذ أخرج جبرى وشوقى من هذا الصف ، وهما ما هما من علو الرتبة وشرف المكانة »

ولكننا نظلم النشاط النقدي فى هذه المرحلة إذا نحن لم نرى فيه الا هذا الوجه ، فهو لم يفت عند

نأمل يا بني هذين البيتين ، وانظر كيف خدمت  
الصناعة الأول ، ورفعت الروحانية الثاني .

فها نحن من هذه العقرة ازاء صورة من صور  
النقد الانعالي الذي يصدر عن حس فنى وشاعرية  
صادقة ، سواء فى ذلك ما عبر به شوقي عن رأيه  
فى اشعر عامة ، وهو ذلك الرأى الذى عرفناه من  
قبل ، وما سجل به ملاحظاته على بيتى المتنبي .  
وان كانت صورة مائزاة قاصرة فجة ، ولكنسا  
ستطيع أن نرى فيها - على أى حال - بذور النقد  
الانعالي فى صورته المكتملة الناضجة الأصيلة التى  
اتحت بعد للحياة الأدبية ، الى جانب أمثالها من  
الصور التى لم تستقصها .

### ٢

كان النقد الأدبى اذن فى فترة ما قبل الحركة  
الابتدائية نقداً يحاول - فى جملة ما - أن يمسح  
بعض ما كان يرمى به على النقد العربى فى  
الفترة الأولى ، ويضعف الأساليب التى كان يصطليحها  
النقاد الأوائل ، ويأخذ بالمثل والمقاييس التى كان  
يرمي بها على النقد العربى ، سواء فى ذلك النقد المنهجي والنقد  
الأسلوبى .

وكذلك يبدو لنا فى خلال ذلك ومضات تومض  
ها وهنا ذات طابع جديد ، كانت تصدر عن الحياة  
الأدبية الأوروبية . ومهما يكن من شأن هذه  
الومضات فقد شاركت فى اضاءة السبيل والتمهيد  
للنهضة النقدية الحقة التى نشأت مع الحركة  
الابتدائية التى حاولنا أن نؤرخ لنشأتها فى حديثنا  
عن نشأة المذاهب الأدبية فى الشعر العربى الحديث  
اذ اتاحت للناس أن يتبينوا شيئاً من تلك التيارات  
النقدية التى تزخر بها الحياة الأدبية فى أوروبا ،  
وذلك النشاط الدائب الذى يتناول هناك الإنسار  
الأدبية ، فى أساليب مختلفة اختلافاً بعيد المدى ،  
ويقومها بمقاييس وقيم جديدة ، بالمقاييس الى ما كان  
عليه الأسر من ذلك عندنا .

ولا نحاول هنا فى هذا المقال الذى نقف فيه  
عند رسم الخطوط الكبرى أن نتبع هذه الومضات  
ونستقصيها ، ولكن لعل من أولها ما نشره المقتطف  
فى سنة ١٨٨٨ بعنوان : « الانتقاد » ، وقد عرض

وفى بعض هذه الأنار تبرر روح شوقي الناقدة  
التي رأيناها فى المقدمة ، كالذى نراه فى كتابه  
« شيطان بتاور » الذى ظهر فى أوائل القرن  
العشرين ، وقد أجرى فى بعض فصوله شيئاً من  
حديث الشعر والشعراء بين الهدم والتبر ،  
مكاش مما جاء على لسان النسر ما هو غرض من  
الشعراء واخذاء بهم ، فيعترضه الهدم بناءً  
لتزرى بأصحابك يا مولاي ، فيصح شوقي على لسان  
النسر هذه العبارات :

« ما كانوا لى أصحابا ، وهم ينزلون بالشعر  
عن رتبته ، ويجعلونه حيث لا يرصاه الأدب ،  
لا يمدحون محمداً ، ولا يهجون مدمماً ، ولا  
ينظمون فى الطبيعة والتاريخ المذين هما أم الشعر  
وأبوه ، ويخلطون كلمة باقية وأخرى فانية

هذا صاحبك الذى سحر الأمثال حكماً والحكم  
أمثالا ، وجرى فى الشعر مع الغايات ، فسبق  
السابقين ، وبز القائلين ، يقول هذه الحكمة  
العالية ، ويرسل هذا المثل الحكيم .

هذا قصب الأيام عديم السب

مصائب قوم عند قوم

ونراه يقول بعد ذلك

تهبت من الاعمار ما لو حوسه

لهشت الدليما بالث خالسه

وما احسن هذا الشعر ، والظف هذا التصوير  
لو لم يتجرد فيه الشاعر من رقة القلب ، وكرم  
الشمعة ، فهو يبيع ممدوحه دماء الهباد ، ويملكه  
أعمارهم ، ويؤوه بسفح الدماء وسفكها ، ويتمنله  
بعد ذلك الانفراد بالخلد الذى كرهه أبوالصلاء  
لنفسه حيث يقول :

ولو اى منحت الخلد فردا

لما آثرت بالخلد انفرادا

فهلا هجر أبو الطيب الصناعة الى الروحانية التى  
هى حقيقة ورجاحة الموزون .

والروحانية لا تقوم على مثل همة الجفوة  
والقسوة والغلظة ، لكن تكون بمثل ما قال فى مثل  
هذا المقام

ترفق أيها المولى عليهم

فان الرفق بالجاني عقاب

والنفاذ بحيث يجعل من هذا الاتجاه مذهباً يملك القدرة المعالة على الوقوف من الاتباعية الأولى موقف المعارض ، وإنما كان في حقيقة الأمر تحويراً لها في بعض سبلها ، وانحرافاً عن بعض أساليبها ، وفيما عدا ذلك بقي مرتبطاً بها وفيها لها . وبذلك كان التطور الأدبي تطوراً مادياً وإدعاً لا يتسم بشيء من سمات الثورة التي ظهر بها الطور الثالث ، ومن ذلك انعدمت الخصومة بين المذهبين إلا أشتباه لا يؤبه لها . بل كان الأمر بينهما في جملة أمر مودة ومجاملة . وانعدام الخصومة على هذه الصورة من أقوى الأسباب في ركود ربح النقد الأدبي

ولكن الأمر لم يلبث أن تحول تحولاً واسع المدى ، وأخذ النشاط النقدي يفسر الحياة الأدبية في قوة وإصرار ، كما أخذ يسلك سبيلاً جديدة ، ويتخذ أنماطاً مختلفة ، ويصطنع أساليب لم يكن لها عهد من قبل ، وذلك منذ بدء تلك الحركة الأدبية الكبرى التي اصططلحنا على تسميتها الحديثة . بظهور ديوان عبد الرحمن شكرى سنة ١٩٠٩ . أما قار ذلك من إنشاء الجامعة المصرية . سنة ١٩٠٨ . فكان من هذين الحدثين الخطيرين من التحول الأدبي في العالم العربي ما أتاح للنقد بعض التوسع . بعض التفتح . حددته تلك الأحداث واستجاب جديدة جعلته يعصى قدما ، ولفزو ميدان القضاة الأدبية المختلعة ، وبيث فيها روحاً قوية غلبه حملت من هذه الحياة عنصراً خطيراً من عناصر المجتمع العربي .

ومع ظهور الحركة الإبداعية ظهر النقد الانفعالي في طور جديد وتشاطف مختلف . قوامه تلك الجماعة من الشبان الذين اجتمعوا على القيام بتلك الحركة وقيادتها . ومع نشأة الجامعة المصرية أخذ النقد المنهجي يستحدث سببلاً جديدة ، غير منهجية البلاغة واللفظ ، وبذلك كان كل من هذين الحدثين الخطيرين في حياتنا الأدبية مرتبطاً بأحد المذهبين الكبيرين اللذين يتوزعان النقد الأدبي .

٦

أما الإبداعية فكانت تقوم على ثقافة جديدة ، أقبل عليها جماعة من الشبان واستغرقوا فيها ، وتكون بها مزاجهم العقلي وحسهم العمى . وكانوا شعراء كتاباً ، قالوا الشعر الجديد ، وكتبوا

فيه كاتبه أصول المسائل النقدية ، وشيئا من وجوه النشاط النقدي ، كما يتمثل في الحياة الأدبية الأوروبية . كما نستطيع أن نعد من ذلك كتاب قسطنطين حمصي الذي صدر في مصر سنة ١٩٠٧ ، وسماه « منهل الوارد في علم الانتقاد » . وهو كتاب يمثل المحاولات الأولى لجعل النقد الأدبي في اللغة العربية في إبان النهضة الأدبية . علما له أصوله ومناهجه وقوانينه . وقد عرض فيه للنقد عند العرب والنقد عند الأوروبيين ، ومزج فيه بين هذا وذاك ، وحاول أن يطبق على الأدب العربي مناهج النقد الأوربي .

ولكن هذه الوضعات المتفرقة لم يكن لها بطبيعة الحال أن تفر من الطابع العام الغالب على النقد في تلك المرحلة تغييراً ملحوظاً ، وإن كان من الطبيعي مع هذا ألا تذهب هدرا ، وأن يكون لها أثرها في المرحلة التالية . وبذلك كان النقد في جملة متسما بالطابع القديم

وكذلك كانت الحركة الفنية في هذه المرحلة هيئة لينة رخيصة رقيقة ، محدودة الأفق . ذلك - فيما نحسب - إلى أن النقد الأدبي لم يكن له قوته نسبياً . كان ماضياً في الحدود الضيقة . له الأدب القديم ، في أطرافه وحوافه ودعوى لا يكاد يتجاوزها أو يتعرف عنها . فالنماذج الأدبية القديمة هي مثله العليا التي لا يطمح إلى شيء غيرها والتقييم الأدبي الأولي هي قيمة التي اصططنها وحرس عليها ، كما استطاع إلى حد كبير أن يحققها . ولذا كان في جملة موضع التقدير والاعجاب ، لما أتبع له بذلك من التجاذب مع الإحساس العام . وإنما كانت غاية النقد - في معظم اتجاهه - أن ينظر إلى أي مدى استطاع الشعر أن يكون أميناً لتلك المثل ، مطابقاً لتلك النماذج ، محافظاً على تلك الحدود . مستخدماً في أداء وظيفته المعارف اللغوية ، أو القوانين البلاغية ، أو ما إلى ذلك . أو صادراً عن الذوق الأدبي الذي كونه الأدب القديم وطعنه بطابعه .

وقد رأينا في حديثنا عن مذاهب الشعر العربي الحديث أن الأثر الذي استحدثه عامل الاتجاه نحو العرب في الشعر ، وكان من نتيجته ظهور ماسميناه بالاتباعية الجديدة ، لم يكن من القوة والتغلغل



هذا المعنى بتقديماته التي شاركوا في كتابتها ،  
ويمثل هذا الإهداء الذي صدر به الشاعر الجزي ،  
الثالث منه

« صديقي الاعز ، الأستاذ الأديب ، والشاعر  
الجليل ، إبراهيم عبد القادر المازني  
أعديك هذا الديوان هدية ود أشدك فيه قول  
أبي تمام :

« حب ! قالوا : أخ من قرابة ؟  
فقلت لهم : ان الشكول أقارب  
نسيبي في عزمي ، وأبي ، ومذهبي  
وان بأعدتنا في الأصول المناسب

وفي مقفلة الجزء الخامس يعرض شكري لما تردد  
في بعض الأوساط الأدبية من أن المازني أخذ  
بعض قصائده عن شعراء غربيين ونسبها لنفسه ،  
ثم يقول في التعليق على هذا : « لو كنت أعرف أن  
أبي تميم أخذها قلت انه خان أصحابه بهذه  
القصيدة ، فهو بهذه العبارة يعتبر انحراف واحد  
من جماعة عن المبادئ التي أخذوا أنفسهم بها  
حدا على ، وخيانة لها »

ويذكر في الجزء السادس من الأبتداعية مدارس ساطعة  
لعمري ، في بيان المفاهيم الجديدة للأدب ، وفي  
مبحث المفاهيم القديمة ، وفي تعرض لآثار الشعراء  
الأقدمين بالتحليل والتقييم ، وتناول شعراء  
المدرستين السابقتين : الاتباعية والاتباعية الجديدة  
بالنقد العنيف ، وبذلك نشبت الخصومة حادة  
عنيفة متصلة بينهم وبين أصحاب هاتين المدرستين  
وأخذت المعركة بين الجديد والقديم تأخذ مكانا  
ظاهرا في الحياة الأدبية ، وتثير طائفة جديدة من  
المسائل ، وتكشف عن صور رائعة من النشاط  
الأدبي والفكري ، مما لا يتسع هذا الفصل لأكثر  
من هذه الإشارات القنضبة العاجلة إليه . وهو  
حدير أن يكون موضوع دراسة مستقلة مستوعبه  
مستصفا .

## V

أما الحدث الكبير الآخر الذي يرتبط بتاريخ  
النقد الأدبي الحديث ارتباطا وثيقا ، والذي  
لا يسعنا بأي حال أن نغفله أو نرجئه الحديث عنه  
فهو إنشاء الجامعة المصرية .

وهذا هو الأساس الثقافي العربي ، وهو يعنى  
ما يفسر لنا اتجاه هذه الجماعة إلى الجزالة وقوة  
انتمائه وصفاء الأسلوب ، كما يفسر لنا ما يقرره  
إمام الابتداعية ، عبد الرحمن شكري ، في غير  
مناسبة ، من أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام  
أصدف عاطفة وأسلس عبارة وأجزل أسلوبا ،  
وإشراقهم على من عداهم من الشعراء المتأخرين عنهم .

تلك هي جملة القول في الثقافة التي قامت عليها  
الحركة الابتداعية .

وقد كانت هذه الثقافة من أقوى الروابط التي  
جمعت بين أفراد هذه الجماعة ، وولت ما بينهم ،  
أذ أحاطتهم بجو روحي واحد ، وغمرت عقولهم  
ومشاعرهم بمثل واحدة ، وملات قلوبهم إيمانا  
برساله واحدة ، ووجهتهم نحو هدف واحد . وفي  
كله العقاد تلك نرى صورة من هذا الاتقان في  
الثقافة والاتجاه الأدبي ، إذ يقول ، وهو يتحدث عن  
بلد الاتصال بينه وبين المازني ، ثم شكري

« .. ولقيته رحمه الله في هذه الفترة ، وبعد  
هذا اللقاء بعد قليل بأنه بعد محض سنين - نخرج  
المازني في مدرسة المعلمين إلى - ١٩٠٩ -  
لعب الأستاذ عبد الرحمن - ١٩٠٩ -  
قليلة ، على أنه عودته من البلاد الإنجليزية .  
عجيب التوفيق أن يكون شكري من الإسكندرية ،  
وأن يكون أماري من القاهرة ، وأن يكون  
أسوان ، ثم لتلقى على قلبي ، وعلى اتصال فيما  
قرأناه ، وفيما نحب أن نقرأه ، مع اختلاف في  
حوادث الموضوعات ، من غير اختلاف على جوهرها ،  
وكل ما هناك زيادة عند بعضنا في إثارة القصة ،  
أو زيادة في إثارة السحر ، أو زيادة في إثارة  
العكرات والتأملات ، وقد يتغير الدور والتوسط  
أحيانا في هذه الزيادات »



أما إحساس هذه الجماعة ، أو هذا الثالث  
الأدبي ، بقوة العلاقة التي تجعل منهم أصحاب  
رسالة معينة في الأدب والنقد الأدبي ، يلتفون  
عندها ، ويصدرون عنها ، وتجتمع جهودهم حولها ،  
ويأخذون فيها أنفسهم بمثل عليا لا يتسامحون فيها  
فأمر لا نفترضه افتراضا ، بل يقرره تاريخ الحركة  
الابتداعية ، ويؤكد ديوان شكري حين يقدم لنا

ويراهم خطرا على الحياة الاجتماعية والدينية بوجه خاص .

وكان منهم من يمثلون العقليّة العرسة والثقافة الأوروبية مثل كارلو ليتو . واستطیع - سس منهجه في درس الادب العربي في الجامعة المصرية في مجموعة محاضراته فيها سنة ١٩١٠ - ١٩١١ والتي نشرت أخيرا في مصر بعنوان : « تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية » وأن ترى الى أي حد استطاع في هذه المحاضرات أن يطبق منهجية تين ، ويقر طواهر الادب العربي على ضوء تلك العوامل الثلاثة التي يقول بها ذلك العالم الايطالي .

وقد كان أسلوب نلينو في هذه الدراسة شيئا طريفا في باب ، في ذلك الوقت ، قنن به طلابه ، فأقبلوا عليه ، على الصورة التي يصورها الدكتور طه حسين - وكان أحد أولئك الطلاب - في المقدمة التي كتبها للبشرة العربية من ذلك الكتاب ، وقال فيها : « ... من تعميده على الأسار وطبع ... العقليّة بطابع النقد الحديث »

وتعدّ النقد الأدبي لونا جديدا من نهج سس الجامعة المصرية ، ولعل من أول مؤلفات نقد أدبيها عن هذه المهجية كتاب ذكرى أبي الصلاء لطله جمين

ولكن هذه المهجية الجديدة م تعف عبد هذا الحد ، ولم تقتصر على هذه الصورة . وإنما نرعب بها السجل ، واتخذت الألوان المختلفة ، مما لا يتسع هذا المجال - ونسب الى أب رسم اضطراب أكثرى ويعين الاعلام البارزة - لشي منه ، وهو جدير على كل حال بالدرس الفصل والبحث العميق المتفغل .

وقد كان انشاء هذه الجامعة سنة ١٩٠٨ ، كما قلنا ، أي في تلك الفترة التي ظهرت فيها الحركة الابتداعية ، وكان اسباقها مرتبطا بالنهضة العربية الاسلامية التي تحدثنا عنها من قبل ، إذ كان استجابة لحوارها ، ومظهرها من مظاهر التعبير عنها . وإذ كانت هذه النهضة آخذة بطرف من القديم ، متجهة الى احيائه ، مستشرقة نحو الجديد الذي تمثلته الحضارة الأوروبية ، كذلك كانت هذه الجامعة تمثل عناصر هذه النهضة ، فهي مزاج من الشرق والغرب ، ومن القديم والجديد ، في مناهجها ودراساتها وأساتذتها .

وكذلك كان شأن الادب العربي في هذه الجامعة فكان درس هذا الادب مزاجا من القديم الذي يعنى بدرس النص الأدبي وتفهمه وتدوقه ، ومن المنهج الجديد الذي جاء به الاساتذة المستشرقون ، والذي يصوره طه حسين في مقدمته لذكرى أبي الصلاء بقوله : « فإذا ألوان من الدروس لم أعرفها من قبل وإذا فنون من النقد لم يكن لي بها عهد »

كان اساقفة الادب العربي يمثلون هذا الناحية وتلك ، كان منهم من يمثل الثقافة العربية القديمة ولكنهم كانوا الى ذلك يفهمون - ١٩٠٨ - ١٩٠٩ - ١٩١٠ - ١٩١١ - ١٩١٢ - ١٩١٣ - ١٩١٤ - ١٩١٥ - ١٩١٦ - ١٩١٧ - ١٩١٨ - ١٩١٩ - ١٩٢٠ - ١٩٢١ - ١٩٢٢ - ١٩٢٣ - ١٩٢٤ - ١٩٢٥ - ١٩٢٦ - ١٩٢٧ - ١٩٢٨ - ١٩٢٩ - ١٩٣٠ - ١٩٣١ - ١٩٣٢ - ١٩٣٣ - ١٩٣٤ - ١٩٣٥ - ١٩٣٦ - ١٩٣٧ - ١٩٣٨ - ١٩٣٩ - ١٩٤٠ - ١٩٤١ - ١٩٤٢ - ١٩٤٣ - ١٩٤٤ - ١٩٤٥ - ١٩٤٦ - ١٩٤٧ - ١٩٤٨ - ١٩٤٩ - ١٩٥٠ - ١٩٥١ - ١٩٥٢ - ١٩٥٣ - ١٩٥٤ - ١٩٥٥ - ١٩٥٦ - ١٩٥٧ - ١٩٥٨ - ١٩٥٩ - ١٩٦٠ - ١٩٦١ - ١٩٦٢ - ١٩٦٣ - ١٩٦٤ - ١٩٦٥ - ١٩٦٦ - ١٩٦٧ - ١٩٦٨ - ١٩٦٩ - ١٩٧٠ - ١٩٧١ - ١٩٧٢ - ١٩٧٣ - ١٩٧٤ - ١٩٧٥ - ١٩٧٦ - ١٩٧٧ - ١٩٧٨ - ١٩٧٩ - ١٩٨٠ - ١٩٨١ - ١٩٨٢ - ١٩٨٣ - ١٩٨٤ - ١٩٨٥ - ١٩٨٦ - ١٩٨٧ - ١٩٨٨ - ١٩٨٩ - ١٩٩٠ - ١٩٩١ - ١٩٩٢ - ١٩٩٣ - ١٩٩٤ - ١٩٩٥ - ١٩٩٦ - ١٩٩٧ - ١٩٩٨ - ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ - ٢٠٠١ - ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩ - ٢٠١٠ - ٢٠١١ - ٢٠١٢ - ٢٠١٣ - ٢٠١٤ - ٢٠١٥ - ٢٠١٦ - ٢٠١٧ - ٢٠١٨ - ٢٠١٩ - ٢٠٢٠ - ٢٠٢١ - ٢٠٢٢ - ٢٠٢٣ - ٢٠٢٤ - ٢٠٢٥ - ٢٠٢٦ - ٢٠٢٧ - ٢٠٢٨ - ٢٠٢٩ - ٢٠٣٠ - ٢٠٣١ - ٢٠٣٢ - ٢٠٣٣ - ٢٠٣٤ - ٢٠٣٥ - ٢٠٣٦ - ٢٠٣٧ - ٢٠٣٨ - ٢٠٣٩ - ٢٠٤٠ - ٢٠٤١ - ٢٠٤٢ - ٢٠٤٣ - ٢٠٤٤ - ٢٠٤٥ - ٢٠٤٦ - ٢٠٤٧ - ٢٠٤٨ - ٢٠٤٩ - ٢٠٥٠ - ٢٠٥١ - ٢٠٥٢ - ٢٠٥٣ - ٢٠٥٤ - ٢٠٥٥ - ٢٠٥٦ - ٢٠٥٧ - ٢٠٥٨ - ٢٠٥٩ - ٢٠٦٠ - ٢٠٦١ - ٢٠٦٢ - ٢٠٦٣ - ٢٠٦٤ - ٢٠٦٥ - ٢٠٦٦ - ٢٠٦٧ - ٢٠٦٨ - ٢٠٦٩ - ٢٠٧٠ - ٢٠٧١ - ٢٠٧٢ - ٢٠٧٣ - ٢٠٧٤ - ٢٠٧٥ - ٢٠٧٦ - ٢٠٧٧ - ٢٠٧٨ - ٢٠٧٩ - ٢٠٨٠ - ٢٠٨١ - ٢٠٨٢ - ٢٠٨٣ - ٢٠٨٤ - ٢٠٨٥ - ٢٠٨٦ - ٢٠٨٧ - ٢٠٨٨ - ٢٠٨٩ - ٢٠٩٠ - ٢٠٩١ - ٢٠٩٢ - ٢٠٩٣ - ٢٠٩٤ - ٢٠٩٥ - ٢٠٩٦ - ٢٠٩٧ - ٢٠٩٨ - ٢٠٩٩ - ٢١٠٠ - ٢١٠١ - ٢١٠٢ - ٢١٠٣ - ٢١٠٤ - ٢١٠٥ - ٢١٠٦ - ٢١٠٧ - ٢١٠٨ - ٢١٠٩ - ٢١١٠ - ٢١١١ - ٢١١٢ - ٢١١٣ - ٢١١٤ - ٢١١٥ - ٢١١٦ - ٢١١٧ - ٢١١٨ - ٢١١٩ - ٢١٢٠ - ٢١٢١ - ٢١٢٢ - ٢١٢٣ - ٢١٢٤ - ٢١٢٥ - ٢١٢٦ - ٢١٢٧ - ٢١٢٨ - ٢١٢٩ - ٢١٣٠ - ٢١٣١ - ٢١٣٢ - ٢١٣٣ - ٢١٣٤ - ٢١٣٥ - ٢١٣٦ - ٢١٣٧ - ٢١٣٨ - ٢١٣٩ - ٢١٤٠ - ٢١٤١ - ٢١٤٢ - ٢١٤٣ - ٢١٤٤ - ٢١٤٥ - ٢١٤٦ - ٢١٤٧ - ٢١٤٨ - ٢١٤٩ - ٢١٥٠ - ٢١٥١ - ٢١٥٢ - ٢١٥٣ - ٢١٥٤ - ٢١٥٥ - ٢١٥٦ - ٢١٥٧ - ٢١٥٨ - ٢١٥٩ - ٢١٦٠ - ٢١٦١ - ٢١٦٢ - ٢١٦٣ - ٢١٦٤ - ٢١٦٥ - ٢١٦٦ - ٢١٦٧ - ٢١٦٨ - ٢١٦٩ - ٢١٧٠ - ٢١٧١ - ٢١٧٢ - ٢١٧٣ - ٢١٧٤ - ٢١٧٥ - ٢١٧٦ - ٢١٧٧ - ٢١٧٨ - ٢١٧٩ - ٢١٨٠ - ٢١٨١ - ٢١٨٢ - ٢١٨٣ - ٢١٨٤ - ٢١٨٥ - ٢١٨٦ - ٢١٨٧ - ٢١٨٨ - ٢١٨٩ - ٢١٩٠ - ٢١٩١ - ٢١٩٢ - ٢١٩٣ - ٢١٩٤ - ٢١٩٥ - ٢١٩٦ - ٢١٩٧ - ٢١٩٨ - ٢١٩٩ - ٢٢٠٠ - ٢٢٠١ - ٢٢٠٢ - ٢٢٠٣ - ٢٢٠٤ - ٢٢٠٥ - ٢٢٠٦ - ٢٢٠٧ - ٢٢٠٨ - ٢٢٠٩ - ٢٢١٠ - ٢٢١١ - ٢٢١٢ - ٢٢١٣ - ٢٢١٤ - ٢٢١٥ - ٢٢١٦ - ٢٢١٧ - ٢٢١٨ - ٢٢١٩ - ٢٢٢٠ - ٢٢٢١ - ٢٢٢٢ - ٢٢٢٣ - ٢٢٢٤ - ٢٢٢٥ - ٢٢٢٦ - ٢٢٢٧ - ٢٢٢٨ - ٢٢٢٩ - ٢٢٣٠ - ٢٢٣١ - ٢٢٣٢ - ٢٢٣٣ - ٢٢٣٤ - ٢٢٣٥ - ٢٢٣٦ - ٢٢٣٧ - ٢٢٣٨ - ٢٢٣٩ - ٢٢٤٠ - ٢٢٤١ - ٢٢٤٢ - ٢٢٤٣ - ٢٢٤٤ - ٢٢٤٥ - ٢٢٤٦ - ٢٢٤٧ - ٢٢٤٨ - ٢٢٤٩ - ٢٢٥٠ - ٢٢٥١ - ٢٢٥٢ - ٢٢٥٣ - ٢٢٥٤ - ٢٢٥٥ - ٢٢٥٦ - ٢٢٥٧ - ٢٢٥٨ - ٢٢٥٩ - ٢٢٦٠ - ٢٢٦١ - ٢٢٦٢ - ٢٢٦٣ - ٢٢٦٤ - ٢٢٦٥ - ٢٢٦٦ - ٢٢٦٧ - ٢٢٦٨ - ٢٢٦٩ - ٢٢٧٠ - ٢٢٧١ - ٢٢٧٢ - ٢٢٧٣ - ٢٢٧٤ - ٢٢٧٥ - ٢٢٧٦ - ٢٢٧٧ - ٢٢٧٨ - ٢٢٧٩ - ٢٢٨٠ - ٢٢٨١ - ٢٢٨٢ - ٢٢٨٣ - ٢٢٨٤ - ٢٢٨٥ - ٢٢٨٦ - ٢٢٨٧ - ٢٢٨٨ - ٢٢٨٩ - ٢٢٩٠ - ٢٢٩١ - ٢٢٩٢ - ٢٢٩٣ - ٢٢٩٤ - ٢٢٩٥ - ٢٢٩٦ - ٢٢٩٧ - ٢٢٩٨ - ٢٢٩٩ - ٢٣٠٠ - ٢٣٠١ - ٢٣٠٢ - ٢٣٠٣ - ٢٣٠٤ - ٢٣٠٥ - ٢٣٠٦ - ٢٣٠٧ - ٢٣٠٨ - ٢٣٠٩ - ٢٣١٠ - ٢٣١١ - ٢٣١٢ - ٢٣١٣ - ٢٣١٤ - ٢٣١٥ - ٢٣١٦ - ٢٣١٧ - ٢٣١٨ - ٢٣١٩ - ٢٣٢٠ - ٢٣٢١ - ٢٣٢٢ - ٢٣٢٣ - ٢٣٢٤ - ٢٣٢٥ - ٢٣٢٦ - ٢٣٢٧ - ٢٣٢٨ - ٢٣٢٩ - ٢٣٣٠ - ٢٣٣١ - ٢٣٣٢ - ٢٣٣٣ - ٢٣٣٤ - ٢٣٣٥ - ٢٣٣٦ - ٢٣٣٧ - ٢٣٣٨ - ٢٣٣٩ - ٢٣٤٠ - ٢٣٤١ - ٢٣٤٢ - ٢٣٤٣ - ٢٣٤٤ - ٢٣٤٥ - ٢٣٤٦ - ٢٣٤٧ - ٢٣٤٨ - ٢٣٤٩ - ٢٣٥٠ - ٢٣٥١ - ٢٣٥٢ - ٢٣٥٣ - ٢٣٥٤ - ٢٣٥٥ - ٢٣٥٦ - ٢٣٥٧ - ٢٣٥٨ - ٢٣٥٩ - ٢٣٦٠ - ٢٣٦١ - ٢٣٦٢ - ٢٣٦٣ - ٢٣٦٤ - ٢٣٦٥ - ٢٣٦٦ - ٢٣٦٧ - ٢٣٦٨ - ٢٣٦٩ - ٢٣٧٠ - ٢٣٧١ - ٢٣٧٢ - ٢٣٧٣ - ٢٣٧٤ - ٢٣٧٥ - ٢٣٧٦ - ٢٣٧٧ - ٢٣٧٨ - ٢٣٧٩ - ٢٣٨٠ - ٢٣٨١ - ٢٣٨٢ - ٢٣٨٣ - ٢٣٨٤ - ٢٣٨٥ - ٢٣٨٦ - ٢٣٨٧ - ٢٣٨٨ - ٢٣٨٩ - ٢٣٩٠ - ٢٣٩١ - ٢٣٩٢ - ٢٣٩٣ - ٢٣٩٤ - ٢٣٩٥ - ٢٣٩٦ - ٢٣٩٧ - ٢٣٩٨ - ٢٣٩٩ - ٢٤٠٠ - ٢٤٠١ - ٢٤٠٢ - ٢٤٠٣ - ٢٤٠٤ - ٢٤٠٥ - ٢٤٠٦ - ٢٤٠٧ - ٢٤٠٨ - ٢٤٠٩ - ٢٤١٠ - ٢٤١١ - ٢٤١٢ - ٢٤١٣ - ٢٤١٤ - ٢٤١٥ - ٢٤١٦ - ٢٤١٧ - ٢٤١٨ - ٢٤١٩ - ٢٤٢٠ - ٢٤٢١ - ٢٤٢٢ - ٢٤٢٣ - ٢٤٢٤ - ٢٤٢٥ - ٢٤٢٦ - ٢٤٢٧ - ٢٤٢٨ - ٢٤٢٩ - ٢٤٣٠ - ٢٤٣١ - ٢٤٣٢ - ٢٤٣٣ - ٢٤٣٤ - ٢٤٣٥ - ٢٤٣٦ - ٢٤٣٧ - ٢٤٣٨ - ٢٤٣٩ - ٢٤٤٠ - ٢٤٤١ - ٢٤٤٢ - ٢٤٤٣ - ٢٤٤٤ - ٢٤٤٥ - ٢٤٤٦ - ٢٤٤٧ - ٢٤٤٨ - ٢٤٤٩ - ٢٤٥٠ - ٢٤٥١ - ٢٤٥٢ - ٢٤٥٣ - ٢٤٥٤ - ٢٤٥٥ - ٢٤٥٦ - ٢٤٥٧ - ٢٤٥٨ - ٢٤٥٩ - ٢٤٦٠ - ٢٤٦١ - ٢٤٦٢ - ٢٤٦٣ - ٢٤٦٤ - ٢٤٦٥ - ٢٤٦٦ - ٢٤٦٧ - ٢٤٦٨ - ٢٤٦٩ - ٢٤٧٠ - ٢٤٧١ - ٢٤٧٢ - ٢٤٧٣ - ٢٤٧٤ - ٢٤٧٥ - ٢٤٧٦ - ٢٤٧٧ - ٢٤٧٨ - ٢٤٧٩ - ٢٤٨٠ - ٢٤٨١ - ٢٤٨٢ - ٢٤٨٣ - ٢٤٨٤ - ٢٤٨٥ - ٢٤٨٦ - ٢٤٨٧ - ٢٤٨٨ - ٢٤٨٩ - ٢٤٩٠ - ٢٤٩١ - ٢٤٩٢ - ٢٤٩٣ - ٢٤٩٤ - ٢٤٩٥ - ٢٤٩٦ - ٢٤٩٧ - ٢٤٩٨ - ٢٤٩٩ - ٢٥٠٠ - ٢٥٠١ - ٢٥٠٢ - ٢٥٠٣ - ٢٥٠٤ - ٢٥٠٥ - ٢٥٠٦ - ٢٥٠٧ - ٢٥٠٨ - ٢٥٠٩ - ٢٥١٠ - ٢٥١١ - ٢٥١٢ - ٢٥١٣ - ٢٥١٤ - ٢٥١٥ - ٢٥١٦ - ٢٥١٧ - ٢٥١٨ - ٢٥١٩ - ٢٥٢٠ - ٢٥٢١ - ٢٥٢٢ - ٢٥٢٣ - ٢٥٢٤ - ٢٥٢٥ - ٢٥٢٦ - ٢٥٢٧ - ٢٥٢٨ - ٢٥٢٩ - ٢٥٣٠ - ٢٥٣١ - ٢٥٣٢ - ٢٥٣٣ - ٢٥٣٤ - ٢٥٣٥ - ٢٥٣٦ - ٢٥٣٧ - ٢٥٣٨ - ٢٥٣٩ - ٢٥٤٠ - ٢٥٤١ - ٢٥٤٢ - ٢٥٤٣ - ٢٥٤٤ - ٢٥٤٥ - ٢٥٤٦ - ٢٥٤٧ - ٢٥٤٨ - ٢٥٤٩ - ٢٥٥٠ - ٢٥٥١ - ٢٥٥٢ - ٢٥٥٣ - ٢٥٥٤ - ٢٥٥٥ - ٢٥٥٦ - ٢٥٥٧ - ٢٥٥٨ - ٢٥٥٩ - ٢٥٦٠ - ٢٥٦١ - ٢٥٦٢ - ٢٥٦٣ - ٢٥٦٤ - ٢٥٦٥ - ٢٥٦٦ - ٢٥٦٧ - ٢٥٦٨ - ٢٥٦٩ - ٢٥٧٠ - ٢٥٧١ - ٢٥٧٢ - ٢٥٧٣ - ٢٥٧٤ - ٢٥٧٥ - ٢٥٧٦ - ٢٥٧٧ - ٢٥٧٨ - ٢٥٧٩ - ٢٥٨٠ - ٢٥٨١ - ٢٥٨٢ - ٢٥٨٣ - ٢٥٨٤ - ٢٥٨٥ - ٢٥٨٦ - ٢٥٨٧ - ٢٥٨٨ - ٢٥٨٩ - ٢٥٩٠ - ٢٥٩١ - ٢٥٩٢ - ٢٥٩٣ - ٢٥٩٤ - ٢٥٩٥ - ٢٥٩٦ - ٢٥٩٧ - ٢٥٩٨ - ٢٥٩٩ - ٢٦٠٠ - ٢٦٠١ - ٢٦٠٢ - ٢٦٠٣ - ٢٦٠٤ - ٢٦٠٥ - ٢٦٠٦ - ٢٦٠٧ - ٢٦٠٨ - ٢٦٠٩ - ٢٦١٠ - ٢٦١١ - ٢٦١٢ - ٢٦١٣ - ٢٦١٤ - ٢٦١٥ - ٢٦١٦ - ٢٦١٧ - ٢٦١٨ - ٢٦١٩ - ٢٦٢٠ - ٢٦٢١ - ٢٦٢٢ - ٢٦٢٣ - ٢٦٢٤ - ٢٦٢٥ - ٢٦٢٦ - ٢٦٢٧ - ٢٦٢٨ - ٢٦٢٩ - ٢٦٣٠ - ٢٦٣١ - ٢٦٣٢ - ٢٦٣٣ - ٢٦٣٤ - ٢٦٣٥ - ٢٦٣٦ - ٢٦٣٧ - ٢٦٣٨ - ٢٦٣٩ - ٢٦٤٠ - ٢٦٤١ - ٢٦٤٢ - ٢٦٤٣ - ٢٦٤٤ - ٢٦٤٥ - ٢٦٤٦ - ٢٦٤٧ - ٢٦٤٨ - ٢٦٤٩ - ٢٦٥٠ - ٢٦٥١ - ٢٦٥٢ - ٢٦٥٣ - ٢٦٥٤ - ٢٦٥٥ - ٢٦٥٦ - ٢٦٥٧ - ٢٦٥٨ - ٢٦٥٩ - ٢٦٦٠ - ٢٦٦١ - ٢٦٦٢ - ٢٦٦٣ - ٢٦٦٤ - ٢٦٦٥ - ٢٦٦٦ - ٢٦٦٧ - ٢٦٦٨ - ٢٦٦٩ - ٢٦٧٠ - ٢٦٧١ - ٢٦٧٢ - ٢٦٧٣ - ٢٦٧٤ - ٢٦٧٥ - ٢٦٧٦ - ٢٦٧٧ - ٢٦٧٨ - ٢٦٧٩ - ٢٦٨٠ - ٢٦٨١ - ٢٦٨٢ - ٢٦٨٣ - ٢٦٨٤ - ٢٦٨٥ - ٢٦٨٦ - ٢٦٨٧ - ٢٦٨٨ - ٢٦٨٩ - ٢٦٩٠ - ٢٦٩١ - ٢٦٩٢ - ٢٦٩٣ - ٢٦٩٤ - ٢٦٩٥ - ٢٦٩٦ - ٢٦٩٧ - ٢٦٩٨ - ٢٦٩٩ - ٢٧٠٠ - ٢٧٠١ - ٢٧٠٢ - ٢٧٠٣ - ٢٧٠٤ - ٢٧٠٥ - ٢٧٠٦ - ٢٧٠٧ - ٢٧٠٨ - ٢٧٠٩ - ٢٧١٠ - ٢٧١١ - ٢٧١٢ - ٢٧١٣ - ٢٧١٤ - ٢٧١٥ - ٢٧١٦ - ٢٧١٧ - ٢٧١٨ - ٢٧١٩ - ٢٧٢٠ - ٢٧٢١ - ٢٧٢٢ - ٢٧٢٣ - ٢٧٢٤ - ٢٧٢٥ - ٢٧٢٦ - ٢٧٢٧ - ٢٧٢٨ - ٢٧٢٩ - ٢٧٣٠ - ٢٧٣١ - ٢٧٣٢ - ٢٧٣٣ - ٢٧٣٤ - ٢٧٣٥ - ٢٧٣٦ - ٢٧٣٧ - ٢٧٣٨ - ٢٧٣٩ - ٢٧٤٠ - ٢٧٤١ - ٢٧٤٢ - ٢٧٤٣ - ٢٧٤٤ - ٢٧٤٥ - ٢٧٤٦ - ٢٧٤٧ - ٢٧٤٨ - ٢٧٤٩ - ٢٧٥٠ - ٢٧٥١ - ٢٧٥٢ - ٢٧٥٣ - ٢٧٥٤ - ٢٧٥٥ - ٢٧٥٦ - ٢٧٥٧ - ٢٧٥٨ - ٢٧٥٩ - ٢٧٦٠ - ٢٧٦١ - ٢٧٦٢ - ٢٧٦٣ - ٢٧٦٤ - ٢٧٦٥ - ٢٧٦٦ - ٢٧٦٧ - ٢٧٦٨ - ٢٧٦٩ - ٢٧٧٠ - ٢٧٧١ - ٢٧٧٢ - ٢٧٧٣ - ٢٧٧٤ - ٢٧٧٥ - ٢٧٧٦ - ٢٧٧٧ - ٢٧٧٨ - ٢٧٧٩ - ٢٧٨٠ - ٢٧٨١ - ٢٧٨٢ - ٢٧٨٣ - ٢٧٨٤ - ٢٧٨٥ - ٢٧٨٦ - ٢٧٨٧ - ٢٧٨٨ - ٢٧٨٩ - ٢٧٩٠ - ٢٧٩١ - ٢٧٩٢ - ٢٧٩٣ - ٢٧٩٤ - ٢٧٩٥ - ٢٧٩٦ - ٢٧٩٧ - ٢٧٩٨ - ٢٧٩٩ - ٢٨٠٠ - ٢٨٠١ - ٢٨٠٢ - ٢٨٠٣ - ٢٨٠٤ - ٢٨٠٥ - ٢٨٠٦ - ٢٨٠٧ - ٢٨٠٨ - ٢٨٠٩ - ٢٨١٠ - ٢٨١١ - ٢٨١٢ - ٢٨١٣ - ٢٨١٤ - ٢٨١٥ - ٢٨١٦ - ٢٨١٧ - ٢٨١٨ - ٢٨١٩ - ٢٨٢٠ - ٢٨٢١ - ٢٨٢٢ - ٢٨٢٣ - ٢٨٢٤ - ٢٨٢٥ - ٢٨٢٦ - ٢٨٢٧ - ٢٨٢٨ - ٢٨٢٩ - ٢٨٣٠ - ٢٨٣١ - ٢٨٣٢ - ٢٨٣٣ - ٢٨٣٤ - ٢٨٣٥ - ٢٨٣٦ - ٢٨٣٧ - ٢٨٣٨ - ٢٨٣٩ - ٢٨٤٠ - ٢٨٤١ - ٢٨٤٢ - ٢٨٤٣ - ٢٨٤٤ - ٢٨٤٥ - ٢٨٤٦ - ٢٨٤٧ - ٢٨٤٨ - ٢٨٤٩ - ٢٨٥٠ - ٢٨٥١ - ٢٨٥٢ - ٢٨٥٣ - ٢٨٥٤ - ٢٨٥٥ - ٢٨٥٦ - ٢٨٥٧ - ٢٨٥٨ - ٢٨٥٩ - ٢٨٦٠ - ٢٨٦١ - ٢٨٦٢ - ٢٨٦٣ - ٢٨٦٤ - ٢٨٦٥ - ٢٨٦٦ - ٢٨٦٧ - ٢٨٦٨ - ٢٨٦٩ - ٢٨٧٠ - ٢٨٧١ - ٢٨٧٢ - ٢٨٧٣ - ٢٨٧٤ - ٢٨٧٥ - ٢٨٧٦ - ٢٨٧٧ - ٢٨٧٨ - ٢٨٧٩ - ٢٨٨٠ - ٢٨٨١ - ٢٨٨٢ - ٢٨٨٣ - ٢٨٨٤ - ٢٨٨٥ - ٢٨٨٦ - ٢٨٨٧ - ٢٨٨٨ - ٢٨٨٩ - ٢٨٩٠ - ٢٨٩١ - ٢٨٩٢ - ٢٨٩٣ - ٢٨٩٤ - ٢٨٩٥ - ٢٨٩٦ - ٢٨٩٧ - ٢٨٩٨ - ٢٨٩٩ - ٢٩٠٠ - ٢٩٠١ - ٢٩٠٢ - ٢٩٠٣ - ٢٩٠٤ - ٢٩٠٥ - ٢٩٠٦ - ٢٩٠٧ - ٢٩٠٨ - ٢٩٠٩ - ٢٩١٠ - ٢٩١١ - ٢٩١٢ - ٢٩١٣ - ٢٩١٤ - ٢٩١٥ - ٢٩١٦ - ٢٩١٧ - ٢٩١٨ - ٢٩١٩ - ٢٩٢٠ - ٢٩٢١ - ٢٩٢٢ - ٢٩٢٣ - ٢٩٢٤ - ٢٩٢٥ - ٢٩٢٦ - ٢٩٢٧ - ٢٩٢٨ - ٢٩٢٩ - ٢٩٣٠ - ٢٩٣١ - ٢٩٣٢ - ٢٩٣٣ - ٢٩٣٤ - ٢٩٣٥ - ٢٩٣٦ - ٢٩٣٧ - ٢٩٣٨ - ٢٩٣٩ - ٢٩٤٠ - ٢٩٤١ - ٢٩٤٢ - ٢٩٤٣ - ٢٩٤٤ - ٢٩٤٥ - ٢٩٤٦ - ٢٩٤٧ - ٢٩٤٨ - ٢٩٤٩ - ٢٩٥٠ - ٢٩٥١ - ٢٩٥٢ - ٢٩٥٣ - ٢٩٥٤ - ٢٩٥٥ - ٢٩٥٦ - ٢٩٥٧ - ٢٩٥٨ - ٢٩٥٩ - ٢٩٦٠ - ٢٩٦١ - ٢٩٦٢ - ٢٩٦٣ - ٢٩٦٤ - ٢٩٦٥ - ٢٩٦٦ - ٢٩٦٧ - ٢٩٦٨ - ٢٩٦٩ - ٢٩٧٠ - ٢٩٧١ - ٢٩٧٢ - ٢٩٧٣ - ٢٩٧٤ - ٢٩٧٥ - ٢٩٧٦ - ٢٩٧٧ - ٢٩٧٨ - ٢٩٧٩ - ٢٩٨٠ - ٢٩٨١ - ٢٩٨٢ - ٢٩٨٣ - ٢٩٨٤ - ٢٩٨٥ - ٢٩٨٦ - ٢٩٨٧ - ٢٩٨٨ - ٢٩٨٩ - ٢٩٩٠ - ٢٩٩١ - ٢٩٩٢ - ٢٩٩٣ - ٢٩٩٤ - ٢٩٩٥ - ٢٩٩٦ - ٢٩٩٧ - ٢٩٩٨ - ٢٩٩٩ - ٣٠٠٠ - ٣٠٠١ - ٣٠٠٢ - ٣٠٠٣ - ٣٠٠٤ - ٣٠٠٥ - ٣٠٠٦ - ٣٠٠٧ - ٣٠٠٨ - ٣٠٠٩ - ٣٠١٠ - ٣٠١١ - ٣٠١٢ - ٣٠١٣ - ٣٠١٤ - ٣٠١٥ - ٣٠١٦ - ٣٠١٧ - ٣٠١٨ - ٣٠١٩ - ٣٠٢٠ - ٣٠٢١ - ٣٠٢٢ - ٣٠٢٣ - ٣٠٢٤ - ٣٠٢٥ - ٣٠٢٦ - ٣٠٢٧ - ٣٠٢٨ - ٣٠٢٩ - ٣٠٣٠ - ٣٠٣١ - ٣٠٣٢ - ٣٠٣٣ - ٣٠٣٤ - ٣٠٣٥ - ٣٠٣٦ - ٣٠٣٧ - ٣٠٣٨ - ٣٠٣٩ - ٣٠٤٠ - ٣٠٤١ - ٣٠٤٢ - ٣٠٤٣ - ٣٠٤٤ - ٣٠٤٥ - ٣٠٤٦ - ٣٠٤٧ - ٣٠٤٨ - ٣٠٤٩ - ٣٠٥٠ - ٣٠٥١ - ٣٠٥٢ - ٣٠٥٣ - ٣٠٥٤ - ٣٠٥٥ - ٣٠٥٦ - ٣٠٥٧ - ٣٠٥٨ - ٣٠٥٩

# مذكرات عن التصور والحكم

بقلم جون وين  
ترجمة  
عبد المرازق يسري



صورة الكتاب

هذه المذكرات هي خلاصة ما  
لقد كتبت على هامش ، ويرجع بعض  
النسخ إلى مجموعة ملفات  
"إيقور وينغستر"

أياها كلمة ثقيلة نوعاً ما ، بمعنى الكثافة التي لها  
صفة الدوام والقيمة - نقول والأدب هو الحقيقة  
وهذا ما يجعله أدباً ، أما إذا ذكر الكاتب أكاذيب  
عن المواد التي يعالجها أو أخذ في استشارة العواطف  
أو في التعلق أو في تقديم معلوماته عن الحياة  
الإنسانية بصورة مزوية فإنه يحكم على نفسه  
ألياً بخروجه من نطاق بحثنا ، فقد يكسبون ما  
يكتبه مربحاً أو يكون مسلماً أو خلاباً ولكنه لا يكون  
أدباً .

أما وقد قلنا هذا فإنا نكون قد بدأنا ولكننا  
لا نكون قد فعلنا شيئاً أكثر من البدء . وقد قيل  
، ان أسدق للشعر أكثر ادعاءً وزيفاً ، وهذه  
العبارة المتناقضة قد احتدم حولها الجدل وأعمل

» أما وجد الأدب لتقرير الحقيقة « هذه عبارة  
يعتبر ذكرها مبدئياً من الأمور الجوهرية ولكنها لن  
تكون ذات فائدة كبيرة لنا ما لم نأخذ أنفسنا  
لتقرير أي حقيقة ؟ ولتقرير حقيقة ماذا ؟

فقيمة الصحافة مثلاً تقاس بمقدار صدقها في  
ذكر الحقائق الموضوعية ، ومن الأمور المتفق عليها  
في حضارتنا ان أكثر الصحافة منحرف لأنها  
تنشر الحقائق التي يبدو أنها تستهوي الذين  
يعملونها ، ولذا فهي لا تعتبر صادقة كل الصدق  
في كثير من الأحيان . والإعلان الذي يستخدم  
الأساليب الفنية للصحافة رغبة في بيع منتجات  
معينة لا ينتظر منه أن يكون صادقاً بالمعنى المذكور  
والقانون يتطلب في الإعلان إلا يذكر أكاذيب صارخة  
وعند ذلك ينتهي الأمر . والأدب - ونحن هنا  
سنستخدم كلمة الأدب وفقاً لما هو متفق عليه رغم



فيها تعال أكثر مما ينبغي حتى لو كانت آثار الخداع البين قد ظهرت عليها . فقد كان الأسقف بيرسي يعرف مثلا أن القصائد التي تنشرها في مؤلفه « بقايا الشعر القديم » ليست مطابقة تماما للأصول الموجودة في المخطوطات القديمة أو المأخوذة عن التلاميذ . وقد أضاف إليها شيئا من التحسينات لأنه كان يحبها لما فيها من مميزات . وقد أراد أن تبرز هذه المميزات في صورة البغ من ذي قبل ، فالعصور الوسطى لم تكن في نظره عصورا وسطى بدرجة كافية ، ولم تكن قصص الفروسية والحب الرومانتيكي رومانتيكية بدرجة كافية . ولكنه حين فشل في إعطاء قرائه الحقيقة الموضوعية الدقيقة عن عقلية العصور الوسطى الشعرية الفصحى أعطاهم شيئا صادقا جدا عن روح الرومانتيكية في القرن الثامن عشر حتى أن ديوان قصائده المختارة شغل مكانه في صفوف الأدب لأبيّن دراسات القسرون الوسطى . وهناك جولة في زماننا هذا بين الاثنين مع انهما شريكان كانا يعيشان معا في زمانه .

لقد حاول طبع الأدب في القرن الثامن عشر بطابع المصور الوسطى على نظرة تصويرية كان يشعر أهل ذلك الزمان بحاجة ملحة إليها لأنهم كانوا يحسون في ذلك عصر التفكير المنطقي . ولم يكن لهم حسد اقتراف الثورة الصناعية . وكان الاستعانة بالآلة - وجدوا أو ادعوا أنهم وجدوا - وسيلة في حسارة أحداهم المعادين كاتب عقولهم تنحصر بلذة في التفكير فيها . ولقد كان أدب القرن الثامن عشر كله يحمل آثار بحثهم هذا عن مخرج مما كانوا فيه ( وأنا لا اسمي هذا تهربا لأن كلمة التهرب كلمة سيخيفة بشعة جدا ) . ووصف سكان الجزر الجنوبية في كتاب « رحلات هوكويرث البحرية » قد اصطبغ بصبغة عاطفية شديدة كان يعرف هوكويرث مقدارها حيث أنه كان يسدأ بالبيانات الموضوعية الجافة التي أخذها من كوك وبارنكس وسولانجر ( ولم ير أحد أن كلام كوك نفسه يستحق النشر حتى سنة ١٨٩٣ كما أن الناشر لم يكن من رجال الأدب بل كان ضابطا بحريا ) .

ولكن رحلات هوكويرث البحرية وإن كانت تزخر بأحلام البقطة إلا أنها تحتوي على الحقيقة ، لا الحقيقة فيما يختص بالبحار الجنوبية بل الحقيقة عن إنجلترا وهكذا لكي تعرف أخلاق الإنسان يجب أن تعرف أوهامه التوضيحية وأعماله ذات المسؤولية .

الناس فيها فكرهم وقلوبها على كل وجه منذ أن ظهر أدب الخيال وصار نشاطا إنسانيا قائما بذاته . ولقد كانت المشكلة وما تزال هي نوع الحقيقة التي نطلبها من كتابنا . وإلى أن نعرفها فمن الصعب أن نجد أساسا للثناء عليهم أو للملامتهم ، فالأدب ليس هو العلم إذ العلم يجربنا عن العالم المادي ، أما الأدب فإنه شأن العنوت الأخرى ، فإنه يخبرنا عما فعل الناس بالحياة في هذا العالم . وإن كان واقعا فإنه يخبرنا عما يعتقد الكاتب أنه الحقيقة الموضوعية الخاصة بالبيئة التي رأى الكاتب عن وجودها فيها وما دام كل شيء مرتبطا بمظهره الخارجي فليس هناك بالطبع مثل هذه الحقيقة الموضوعية . فالمسكن الكائن عند مشارف شيفيلد ربما يبدو جحيما في نظر فنان من تشيلسي أو جنة في نظر العامل الفسني أو يبدو محتلا بالنسبة لسாகتيه . ووجهة نظر كل منهم صحيحة من زاويته وكل وجهة من الوجوه الثلاث هي « الحقيقة » ومن جهة أخرى إذا لم يكن الأدب واقعا بل خياليا أو وهما فإنه يهدف إلى أن يقول لنا الحقيقة عن أحلام الإنسان ومطامحه لا عن طروفه الموضوعية ، ومنه نصرف ما تحتاجه الكائنات البشرية لا ما لديها أو ما نلظنه لديها ، فقد يجد الجنس كله في بعض الأحيان ضرورة للحياة حقبة كاملة مرة واحدة في علم الخيال لكي يحصل من ذلك على قيمته بصورة كاملة .

ولهذا نجد العصور الوسطى قد وجدت مرتين ، مرة منهما باعتبارها فترة حقيقيه من الزمن تمتد من حوالي القرن الثاني عشر إلى الخامس عشر ، ومرة كتجربة تصويرية . وقد بدأت حياتها الثانية في منتصف القرن الثامن عشر وهي تكاد تنتهي في وقتنا الحاضر ، أي أنها تبدأ من ظهور كتاب « بقايا الشعر القديم » للأسقف بيرسي وتشتمل تشاترتون وولبول وسكوت ثم تنحدر من تلك القمة إلى تشستر بيلاك وهولبود . وفي هؤلاء نجد السيرة الكاملة لحياة الحقبة الثانية .

ولقد كانت فكرة العصور الوسطى التي برزت أثناء هذه الحياة الثانية فكرة وهمية بطبيعة الحال كما كانت تزيينا تاما لمميزات الحياة في تلك الحقبة غير أن من الخطأ نقد هذا الزيف بعقلية

ولكن ليس للمعايير دخل هنا ؟ اذا كانت الاوهام التي لا يركزن اليها صادقة واذا كان الادب كذلك يرحب بكل نوع من الحقيقة ، الا يترتب على ذلك أن يصبح أى كتاب مثل أى كتاب آخر ؟ لقد جعل هذا السؤال يبرز شيئا فشيئا منذ أن بدأت اجدد موقفى ، ويجب أن أجيء عليه قبل أن أواسل البحث . ولكن الجواب لسوء الحظ ثقيل مريب ولو كنت قادرا على حل جميع المشاكل فى بضعة جمل واضحة لبادرت الى ذلك ولقدت فى تلك الحالة الدراسات الأدبية - لا سيما تلك التي تعتبر وسيلة الى التعليم الصالى - كثيرا من أهميتها وتشويقها فالحقيقة ان هذه المسألة بالذات هي التي تجعل النقد الادبي نشاطا أخلاقيا ونشاطا تصوريا كذلك .

لنا حين ن فكر فى اوهامنا التومضية يمكننا ان نرى بوضوح كيف اى الاوهام تافها فاسدا لا يركزن اليه وعلينا ان تكبحه ، وبها يمثل تمثيلا اصيلا القيم التي نحاول او يجب ان نحاول ادماجها فى حياتنا العملية ، وهذا النوع من « الفرز » جزء هام من حياة الفرد الاخلاقية . والناقد الذي يحاول اجراء ذلك فى ميدان الادب انما ينقل نفس النشاط الى عقلية الفنان . وكلما بدى من عقليته وحده . واذا ذلك يبدى انه فى حاجة الى الشعور بالواقع والى دقة الحس واللمساحة وحوو كل شيء الى حب الحيوان البشرى حبا اصيلا . فالنفور البيوريتاني من النفس ، وهو الذي يجعل من معرفة عرقه وقذارته ثم يطرح هذا النفور فى سلسلة من الهجمات على الناس ، نفور مدمر للاحاساس الادبي كما هو مدمر للاحاساس الخلقى لانه هكذا بالفعل « فمدرسة النقد المناقش التي تبثت عن « النضوج » والتي تنهم كل كتابة بتصصادف انها لاتحبها بالفساد وبانها لا يركزن اليها انما تحرق نفسها خلال بضعة سنين ، فهي لاستطيع البقاء لان طبيعة الادب باكملها تقف منها موقف المقاومة .

هذه هي مشكلة النقد الرئيسية وهي السبب فى انه فن صعب . ونحن بحكم الضرورة نطبق المعايير الخلقية على الادب ولكننا اذا سمحنا لانفسنا بتطبيق هذه المعايير بطريقة تناقض تجربتنا الانسانية فمآلنا الضياع ، وقد عمل فريق من أقدر النقاد على الوصول بطريقة ملتوية الى موقف يتطلبون فيه ادبا يتجاهل الحقيقة ، حتى ان صموئيل

جونسون الذي يعتبر فى رأى أعظم نقاد الادب الانجليز قد انزلق لحظة الى هذا التفكير المرتبك الحزن عندما اخذ يناقش ما اذا كان موت كورديليا فى مسرحية الملك لير مناسبيا او غير مناسب قائلا : « ان المسرحية التي يطلع فيها الخبثاء ويغيب الفضلاء قد تكون جيدة بلا ريب لأن هذا تمثيل عادل للحوادث العادية فى الحياة الانسانية . ولكن بما ان كافة الكائنات العاقلة تحب العدالة بطبيعتها فانه لا يمكن اغرائى بسهولة على الاعتراف بـسان مراعاة العدل تجعل المسرحية اسوا منها الا ان انه اذا روعيت صفات الكمال الاخرى كذلك فان جمهور المشاهدين لن يخرج دائما مسرورا من النص النهائي للفضيلة المضطهدة اكثر من سرورهم الحالي »

ولفته هنا مرتبكة بعض الشيء . حسن جدا ان يقول « تمثيل عادل » غير ان الاولى بنا ان ننظر الى « العدالة » فانه لامر شاذ بالنسبة لجونسون ان يخطئ هكذا بحيث يحق لنا أن تساورنا الريبة فى ان يكون هذا نتيجة التحراف عاطفى شديد جدا . فقد كان موت كورديليا حزنا له بصفة خاصة . وقد سرر بما يكاد يكون حقا عندما عندما وجد انشيكس لم يستمد هذا الامر من المصدر الذي أخذ منه المسرح بل اخترعه لىضفى ظلمة ترويض على الفصل الخامس . وقد انتهج جونسون لثقافته فى هذا الرأى مع رواد المسرح الماديين فى القرن الثامن عشر . وقد كانت ترجمة ناحوم تيت للملك لير مسيطرة على المسرح فى ذلك الوقت كما ظلت بعد ذلك بوقت طويل . وفى تلك الترجمة كانت كورديليا تستمر فى الحياة . وما دامت « كافة الكائنات العاقلة تحب العدالة » على حد قول جونسون ، فمن المعقول ادخالها فى المسرحية . واذا كانت الحوادث العادية فى الحياة الانسانية غير معقولة وغير سليمة وغير رحيمة ، فانها أجدد بالاستنكار . هذه صرخة من القلب مفهومة جدا من رجل تتدخل عواطفه فى الموضوع تدخل بالفا ، وهي تساعدنا على ان نمثل على مثل هذه الانحرافات فى الحكم متى وجدناها فى حالات أخرى كما فى حالة النقاد الماركسيين الذين يكادون لاطهار تشيكوف بمظهر المصلح الاجتماعى التقدمى الذى يقف من ملاك الاراضى المأرضين موقف الاستنكار والسخرية الواضحين . او فى حالة الاتين من بيوت تمارس الكبت ممن يحاربون بكل

بها عقل عارق في الأثانية ، غير أنه لا يستطيع متابعة  
الخطوات التالية إذ يجد الكاتب أن عليه أن يتخلص  
من شخصيته الأصلية ويدرك معنى أن يكون شخصا  
آخر ، ثم يدرك بالتدريج أن الإنسانية تتكون من  
أولئك الذين يكتنفهم الغموض فإن رأى انهم معقون  
مخيفون حقيرون كان عليه أما أن يتوقف عن أن  
يصبح كاتباً وأما أن يستقر في مستوى الروايات  
البوليسية . ( وهذا المستوى مسكون بكتيرين ممن  
لم يكتبوا أية رواية بوليسية قط بما في ذلك بعض  
من يسمون أنفسهم شعراء )

ومن جهة أخرى إذا اكتشف الكاتب أنه يعمل  
بصفة اسامية كما يعمل الناس وانه يرجو لهم  
الخير فإن النوايا التي قد تحقق بهم تضييه  
بالعلم . وهذا هو البرزخ الذي يفصل الكاتب  
التراجيدي عن الكاتب الانتقادي الساخر . وكل  
كاتب ناضج يحس بهذا الشعور التراجيدي حتى  
ولو لم يكتب مأساة قط . فاهتمام الكاتب بالناس  
يعتبر تآثره قائماً دائماً بالذي كثيراً ما يصيبهم  
دعوى في نفس الوقت أنه يفترق لهم إنتاج هذا القدر  
من الألى الذي يراه في طبيعتهم ، ولا يستطيع  
أن يخلص من هذا الاهتمام بالناس في كل مرة  
فإنه كلما كان جديداً من الوان جشع الانسان

ليس بحب »  
فأحب الذي يتغير عندما يجد مناسبة للتغير

أما وقد استعملت كلمة (حب) فاني أجد نفسي  
على قمة من قمم البلاغة ليس ورامها مجال للتقدم .  
إن الرسامين يحبون الألوان والأشكال والموسيقيين  
يجنون الأصوات . والكاتب الذين يستعملون أداة  
اللفة التي طوعتها لهم اقواء مالا يحصى عدده من  
الناس والذين مادتهم الممارات التي يقوم بها الناس  
والكوارث التي تحقق بهم يجب عليهم أن يحبوا  
الناس . والكاتب الوحيدة التي تعتبر رديئة حقاً هي  
التي لا يظهر فيها أي أثر لهذا الحب . فمناقشة  
الفجور مثلاً ليس منها ضرر بليغ لأن الانسان يمكنه  
أن يحب الإنسانية مع تسليمه بانها تنقسم  
بأشوائية في كثير من الاحيان . ومن جهة أخرى  
فإن العادة الشائعة ، عادة استغلال الكتاب للعنف ،

قوامه من أجل الحرية الجنسية وينادون بأن  
كل كتاب يصف العملية الجنسية يعتبر من الروائع ،  
أو في حالة أهل الطبقة الوسطى الذين يسكنون  
الضواحي والذين نشأوا بين أسوار خضراء ممن  
يعتبرون أي كتاب أو مسرحية أو فيلم عن عمال  
المصانع مفاجأة سعيدة .

هؤلاء جميعاً يتخذون الأدب أداة لتحقيق آمانيهم  
مثلهم كمثّل جونسون حين أراد الإبقاء على حياة  
كورديليا مع التصحية بأضخم مأساة في اللغة لأنه  
لم يستطيع أن يتحمل الألم الذي يترتب على موتها ،  
وأنه اعترف صراحة بأن هذه سنة الحياة ، وهذه  
أحدى خصائصه ، وهي صراحة من النادر جداً أن  
يجدها عند الماركسيين أو عند دعاة الحرية الجنسية  
أو عند المبالغين في التعلق بالعلم . فهم يرتكبون  
الخطأ الذي لم يرتكبه جونسون وهو الخلط بين  
أمانهم الشخصية وبين الطبيعة الموضوعية للأشياء  
فعل حين أنه اقتصر على القول بأن النهاية السعيدة  
تزيد من تمتع المشاهدين بالمسرحية وبأنه لم يكن  
السؤال اغترافه بأن ذلك يقلل من قيمة القصة  
الخيالية ، بل قدم يؤكد بجرأة أن الحقيقة هي  
التي يرضى أرقى اذواقهم من الحقيقة ، فهم  
لا يودون أن يفتخروا قولهم على أنوار جديدة من  
التجربة ، وبدلاً من أن يروا أن الأدب نشاط إنساني  
أوسع من منهجهم ، بل يقدم يريدونه دعائية عن  
الأشياء التي يتصادف أنهم مهتمون بها هؤلاء كنفاد  
فاشلون فإذا كانوا كتّاباً كما يحدث في كثير من  
الاحيان ففشلهم أكبر مهما ارتفع استحسان  
ابواقهم .

إن الانسان محتاج الى الاتزان فضلاً عن قدر رائع  
من اللياقة والذوق ليكون كاتباً مجيداً ، هذه هي  
الحقيقة المتواضعة التي تكمن وراء مطالب كمطالب  
ميلتون حين يقول « إن من يرجو كتابة شعر يستحق  
الذكر عليه أن يكون في حد ذاته نصيلة شمسرية  
صادقة » فكم من كاتب اكتشف في مرحلة من مراحل  
حياته أن تحوله الى فنان اديب أفضل من ذي قبل  
يرتبط ارتباطاً لا ينفك عنه بتحويل نفسه الى اسنان  
أفضل . أما الخطوات الأولى التي من قبيل تعلم  
صياغة الكلام واتقان أساليب النشر أو التمتع الفنية  
المبدئية في القصص أو الدراما فمن الممكن أن يقوم

اعتراض ظاهر متوقع أقول ان نفس الشعور كان  
يتملكنى لو كنت امرأة لأن الاغتصاب نوع من العنف  
أكثر من ان يكون شكلا من اشكال المتعة الجنسية )  
ومثل هذه الكتابة ( التى لاثرت فيها لحب الناس )  
تتم عن احتقار أساسى للإنسانية فيه استغلال  
الدوافع التى تجعلها تهدم نفسها بنفسها ، كما  
يستغل المراء شراهة الخنزير بقرع وعاء طعامه ليدعوه  
الى حظيرته • والكاتب الحقيقى يعرف ان الإنسانية  
لديها هذه الدوافع كما يعرف المزارع الخير ان  
الخنزير حيوانات شرمة ولكنه يعلم ان لها صفات  
أخرى كذلك والشاعر الذى قرر ان كورديليا يجب  
ان تموت كان يعرف أيضا ان ميراندا يجب ان  
تعيش •

عادة خبيثة لأنها تتلذذ من التركيز على أشد الخصائص  
البشرية سلبية • فلو ان الشهوة اختفت من الوعي  
البشرى لانقرض الجنس البشرى فى مدى عدد قليل  
من السنين • أما اذا اختفى العنف والقسوة اى اذا  
وجهنا الى اوجه للنشاط لاضرر منها كالألعاب فمن  
هو الخاسر ؟ ولو اننى رأيت عصاة من الشباب  
قادمة نحوى فى ليلة ظلماء فلن تزعجنى بصفحة  
خاصة فكرة تراودنى بأنهم ربما كانوا يقرأون كتبنا  
او يرون أفلاما ألهمت رغبتهم فى الجنس الآخر ولكن  
لو أخبرتنى انهم كانوا يقرأون عن جيمس بوند أو  
مايك هامر(١) فسرعان ما الود بالفرار • ( وردا على

(١) من شخصيات قصص التحسس والروايات البوليسية •



# مسافر

للمشاعر التركي، رضا توفيق  
مترجمة، أكمل الدين محمد إحسان  
رسم سعد عبد الوهاب



ذات مساء، كنت خارج المدينة هالما  
حسبت الأرجاء قد سكنتها الحور العين •  
وكلما وثوت حائرا الى تلك الأرض الموحشة  
حسبتها قد شعنت بأسرار الحسن والجمال •

■  
كانت الجبال والصخور تسير اليها كنتها أسير •  
وكل شجرة تسحب اذيال ظلها •  
فاعتقدت أن كل الأشياء ترواني  
وحسبت الكون سعيداً بوجودي •

■  
منذ الأزل في ذلك المكان التالي  
يتهدد ذلك الجبل الرطيب •  
حيث انضمت الى تلك الغابة بسرها  
وحيث ظننت أن شبابي قد دفن فيها •

●  
كانى بأشجار الصنوبر عنقا فتحت جناحها !  
وكانى بالمرج •• سماء ازدانت بكواكبها !  
وكانى بالزهور •• القاذ خلى سرها !  
فحسبت كل ما أرى سحرا •

■  
هذه هي أيام القرام حيث تتردد أنغام البلابل  
حيث تسرى في روضة السرو ضحكة •

وحيث تشتهى الزهور قبلات الطيور  
يا للكلائنات .. لقد خلتها جنت بالحب

لكنه بدا وكأنه فصل الغريف ،  
الأرض ، السحاب ، والأوراق كأن الصدا قد ران  
عليها ،  
وأشجار السرو السوداء كان الحزن قد خيم عليها ،  
فحسبتها حزينة .. تلك الصخور المطرفة في صمت .

لقد احترق المغرب بنار الفراق ،  
وعاد الف كل طير الى وكزه .  
والشمس التي انكثت على الجبال  
حسبتها غيلة .. متعبة .

وردفت من لون الشمس المنهر ،  
هذا اللون الذي تلذذت دوحى بلهبه .  
وعندما رايت ذلك اللون الدامي في الأفق ،  
حسبت الافلاك حزينة مثلى .

كانت سلاسل الجبال بنفسجية والماء في زينة ،  
حيث كانت حورية فائقة ترقب المياه ،  
بينما أخذت نجمة المساء تقبلها من جبينها  
حسبتها قد هامت بعينها الخضراوين

وعلى شاطئ الغدير زنايق الآله ، (١)  
وحول الزهور هالات من النور ،  
وتناحت من بعيد أصدا انات ،  
فحسبت أن غزالا قد أصيب في فؤاده .

كانت المروج والقمر والنثريا ترتشف ألوان الجمال ،  
من الشفة الذابلة لذلك اليوم المحتضر .  
كل شيء في ذلك المساء كان يبدو ورديا  
حتى ضوء القمر .. كان هو الآخر ورديا .

(١) الآلهة هي زنايق طائفة نسي بها شعراء التره . وهناك  
في التاريخ النبطي ما يعرف بـ "عمر الآلهة" لآله دورى ، حيث  
كانت كل الرياض والحدائق تزج بهذه الزنايق في عصر السلطان  
أحمد الثالث ( ١٧١٨ - ١٧٣٠ )



Ernst  
Kühnel

# إرنست كونهل

بقلم  
الدكتور مراد كامل

## عاش للفنون الإسلامية

برلين ١٤ أغسطس في باريس بعد الحرب في كل من جامعة برلين الشرقية واليهودية كما خاض في كلية الآداب بجامعة القاهرة في معهد الآثار الإسلامية عن الفنون الإسلامية ولديها .

كان دأب الحركة دائما لاهل الفخرس والبحث والتنقيب والتدريس ، واحتل كونهل في حياته الطويلة المثرة المرتبطة الأولى بين علماء الفنون الإسلامية ، فقد نعت كونهل عدة الباحث وعدة الدرس ومرجع المؤلف ، في كل فرع من فروع هذه الفنون وكثفت دراسته التحليلية عن كثير من أسرار البحث هذه الفنون ، ووضعت كثيرا من جوانب القومالي فيها ، ويمكن لمؤامسة تاريخية فنية مرتبطة الأسباب ، مصلة الأهداف والبواحد .

وقد اكتسب كونهل شهرة بعيدة ، حتى سمي بهسق رائد دراسات الفنون الإسلامية ارتبطت حياته مدة نصف قرن بمتحف برلين حيث دخله أمينا سنة ١٩٠٩ لم أمينا بالاسم الإسلامي به سنة ١٩١١ ثم مديرا لهذا القسم سنة ١٩٢١ . وقد أخذ في تعليمه وتطوره حتى جعله مركزا علميا للبحث .

شارك في القاعة معرض الفن الإسلامي في ميونيخ سنة ١٩١٠ ونشر عنه سنة ١٩١٢ بالاشتراك مع ساره الألماني F. Sarre ومارتن الإنجليزي F.R. Martin مجلدا ضخما « دواع الفن الإسلامي » Meisterwerke Muhammedanischen Kunst

كتب كونهل عن المساجد وفن الخط والتصوير الفيلسفي ( التمشيدات ) والمساجد وفن صناعة الخزف . وقد فتح في كل من هذه الدراسات أبوابا جديدة من المعرفة والهداية وكشف من

في اليوم الخامس من شهر أغسطس سنة ١٩٦٠ إلى دارس الغربية عن إحدى ولماين سنة أرنست كونهل عينا دراساته الفنون الإسلامية في ألمانيا وألمانيا .

ولد كونهل في اليوم السادس والعشرين من شهر أكتوبر سنة ١٨٨٢ في نوينبرنبرج Neubrandenburg بمقاطعة ميكلينبرج Mecklenburg شمالي ألمانيا .

درس القانون والفلسفة وتاريخ الفن والآثار في جامعة باريس وفيينا وميونخ وهيدلبرج ، ول سنة ١٩٠٦ حصل على الدكتوراه برسالة مبتكرة عن بوليتيشي Bottleni عرف الآثار في تركيا وبلاد المغرب ومصر والعراق وإيران .. وعرفها كذلك في فلورنسا ولندن ومطرد وبريس وشيكاجو ونيويورك واشنطن ودرس مؤامره من تصف إسلامية في كل من هذه الأماكن .

واراد أن يشارك الناس معه بما استهواه ، فاخذ على عامه أن يعرفهم بالآثار الإسلامية بما لقيه من معاصرات وما نشره من أبحاث .

وهو في ذلك كله يبين كيف نشأت الفنون الإسلامية وتنوعت عند الشعوب التي امتدت من أسبانيا غربا إلى الهند شرقا وكانت نشأتها من دواع متغلطة من حب للزينة وتعار لتصوير الأشخاص ومن طلب للترف وميل للتشفي . وبين كونهل مالمبدأ التراث الفني العربي من أثر فعال عميق في تقدم الفنون الغربية .

عين كونهل استاذا للفنون الإسلامية في جامعة برلين سنة ١٩٢٥ فكان يقوم بتدريس تاريخ الفنون الإسلامية في جامعة

خيابا وزوايا كانت خالية على العلماء ، وهو بعد في بعض هذه الفنون مؤسسها .

وكانت معارفه من صلة الشرق بالغرب لاقتل اصالة عن نهائه في الفنون والحضارة في العالم الاسلامي .

نشر كتابا عن الفن العربي في برلين سنة ١٩٢٢ Maurische Kunst

وأخر عن الفنون التركي والاسلامي في تسينلي كوجول عام ١٩٢٨ Die Turkische Kunst im Tschinli Koechik

ودرس في التوريق « الارباك » في كتاب نشره سنة ١٩٢٧ في فيسبدن Die Arabeshe وأخرج كتابه المعروف

عن المساجد عام ١٩٢٩ Die Moschee

وفي سنة ١٩٢٢ نشر في فن الخط الاسلامي كتابا Istamische Shikfont

اما دراسته للمنمنمات الاسلامية فلم يكد يظهر كتابه فيها سنة ١٩٢٢ حتى نطقت طبعته الاولى في

اشهر وطبع للمرة الثانية في برلين سنة ١٩٢٣ Ministurmalerie des Islamischen Orient

ثم اتجه الى دراسة المنمنمات الهندية فارخرج سنة ١٩٢٤ بالاشتراك مع جوتير H. Goetz

مجلدا عنوانه « منمنمات هندية » من مجموعة بهاتيجير ، وهي معلولة في مكتبة برلين Indische Buchmalerei aus dem Jahangir Album

اما مؤلفه عن الفنون الزخرفية الاسلامية فلا يزال بعدد بعربيته ، نشر سنة ١٩٢٥ في براوسجيم ثم أعد طبعه سنة ١٩٢٢ Islamische Klein Kunst

ووجه كوتل نهاية خاصة بمراسم المنسوجات الاسلامية ، ونشر فيها عدة ابحاث ، لذلك منها كتابه عن المنسوجات الاسلامية التي عثر عليها في القابر المصرية القديمة في سنة ١٩٢٧ aus ägyptischen Gräbern

في الدشقة Catalogue of dated Tiraz وهو دراسة مستقلة للمنسوجات الاسلامية في متحف المنسوجات بواشنطن ، والطفاشي القاهرة المحولة بمتحف المنسوجات بواشنطن سنة ١٩٥٧ Calene Rugs

اما كتابه عن صناعة السجاد في الشرق الأدنى فهو في مقدمة كتبه التي اظهر فيها ماوصل اليه الفن من اتقان وجمال في الشرق ونشر كتابه في براونشلايغ سنة ١٩٢٢ وفهرست طبعته

الرابعة سنة ١٩٥٥ ، وعالج كوتل تاريخ الفنون الاسلامية Islamische Kunst

ضمن موسوعة شبرنجرSpringer اخرج في علم الفن Handbuch der Kunstwissenschaft

وقد نشر سنة ١٩٢٩ وهو الاساس لمدارس الفنون الاسلامية عرف كوتل بشدة مصاطفه على التقاليد العلمية كما كان

رجل أعمال لا احوال . ولد وضعت شخصيته في طبيعته الانشائية التي تعتمد على دراية واسعة - ورثها عن والده - بعلم اللغة

كما تعتمد على نزعة فنية ممتازة . ولهذا كان يقع عليه الاختيار لرئاسة الاكاديميات والجمعيات العلمية . وجمع الى تبحره العلمية العالية صفة الجهد والكفاح مما اتاح له ان يحصل

بالجمعيات التي تولى رئاستها الى مراكز مرموقة . . واكتسب كوتل شهرة واسعة ، وقد منحه عام ١٩٦٠ مدالية شرفلرلى

لأخ فريز Charles-Lang-Freer انتماء الى بصلته على دراسة تاريخ الفنون الاسلامية وتقديرها لما اداء لهذه الدراسة من خدمات

فرده .

كان آخر علقاته له كتابه عن الفن الاسلامي Die Kunst Des Islam

الذي نشر في شتتجارت سنة ١٩٢٢ ، والذي عالج فيه الفنون الاسلامية بطريقة مختصرة جدلية

وتكلم في الفصل الاول عن الفن الاسلامي في عصره الاول مبينا خصائص الفن الاموي في عمارة المساجد وبناء القصور والقلاع

لم تحدث عن زخرفة البقاي في هذا العصر وعن الفنون الزخرفية

وفي هذا الفصل عرّف الفن في العصر العباسي كما يظهر في عمارة المساجد وتشيد القصور والمسكن وبين كيف ان هذا الفن اصبح

فنا رسميا للدولة انتشر في اتجاه الامبراطورية الاسلامية ، لم تحدث عن زخرف سبغا ، وختم هذا الفصل بالفصل الحديث عن

التاثيرات السلطانية في الفن الاسلامي ، واورد الفصل الثاني التعديت عن الفنون الاسلامية في المصغر الواسطي . فهذا بالنظر

الفاطمي في بناء القلاع والقصور والزخرفة الحجرية والخشبية والاواني الفخارية وصناعة المنسوجات .

ثم تحدث عن الفن السلجوقي وعن بناء المداين وعمارة المساجد والمدارس والزخرفة الحجرية والخشبية وزخرف تزيين

البنا ومن فن الخط والمنمنمات والاواني السلجوقية وصناعة السجاد والتسبيح . ثم تكلم عن الفن المغربي القوي في بناء

القابر والمساجد والمدارس والانشآت وعن زخرفة البنا ومن الزخرفة القوية ومن فن الكتاب والتصوير وعن صناعة السجاد

المنسوجات وعن الاواني المغربية القوية . ثم عرض للفن الطوسي في عمارة المساجد وواجهاتها والزخرفة

الدخلية والانشآت الكندية وفن الخط والزخرفة والاواني الماركية بالوسجات والفسيفساء ، ثم ختم هذا الفصل بانحدث

عن الفن المغربي . اما المساجد والحصون والقصور والانشآت الماركية والفسيفساء والفنون الزخرفية المغربية .

واورد الفصل الثالث للفن الاسلامي في العصر المتأخر وتحدثت عن الفن المصولي في فارس في عمارة المساجد والقصور والمنازل

العامية وبطريق المدن وفن الكتاب والتصوير والتسبيح والمساجد والاسلحة والخزف ، ثم تحدث عن الفن القوي في الهند في بناء

للمداين وعمارة المساجد والقصور والقلاع وزخرفة المباني والمنمنمات والمنسوجات والمساجد ، ثم ختم كتابه بالحديث عن

الفن العثماني في عمارة المساجد في القرنين الرابع عشر والفطامي عشر وعن سنان ومدرسته وعن المباني المدنية وعن الزخرفة في

الباني العثمانية وعن الرنكوو التركي ، وعن فن الكتاب العثماني وعن الطرزين والمنسوجات وعن المساجد الانصولي وعن الاواني

العثمانية .

حدثني قبل موته بياشهر انه يعد مجلدا ضخما في فن التنظيم

بالحاج في الفن الاسلامي ، وعند زوجته هذا الكتاب للتبليغ بالشارف

الذين من طلبته هما الدكتور عبد العزيز مرقوق والدكتور ابيجهاوس .

كان كوتل مثالا فلما بين علماء الانان ، جمع بين فزارة العلم

وحسن الادارة والتدبير ومهارة الخلق وطيب البشر وعسرف كيف يعمل الناس على اختلاف طبقاتهم ، فقد كسب في حياته

الطويلة القيمة بالجهد استغلا وقد شابت الظروف اناجتمع به العمل وكان آخر عهده اجتمعا لتنظيم المعارض في فيلاموخل

بالمانيا الغربية حين شارك في اللجنة معرّفي الفن القبطي هناك والقرح ان يتلو معرّفي للفن الاسلامي . وقام بوضع خطته

وشرع في تنسيق العمل توطئة لتتليده .





# مخيخ إسرائيلينا

مسرحية قصيرة للشاعر الفرنسي

بول كلوديل

ترجمة وتقديم

الدكتور أنور توكا

رسم

صه ليمان

ظل الشاعر « بول كلوديل » شراب السنين أدبياً مغموراً ، وهو المعلق الذي حق لاسمه اليوم أن يطاول أسماء مبالغة الإنسانية أمثال دانتى وشكسبير وجوته ..  
انه فيس من الملكات الخالدة ، جامع الخيال والشفحات ، تدفق في بيانه الصور والمعاني والألفاظ والإنسان . لم يكن بد لظفره الطليقة أن من فن جامع حي ، يسبح نيفس الوجود ، وخليط العناصر في الكون ، وصراع المتناقضات ، وملامح الفكر والشر .. فن تموج فيه الحركة ، وتداخل التناقض ، تستلزم في آخر الأمر من نعمات الروح في دنيا الجهاد والأجساد ..

بلس طويل ، وعمر طويل أيضاً : فقد عاش كلوديل ستة وثمانين عاماً ( ١٨٦٨ - ١٩٥٥ ) ، زحرت بانتاج غزير ، يروع بكمه وكلمه ، ولكنه لم يحترف الكتابة ، ولم يتبدل قلعه الطبع في المدح والهجاء ، لم يتراجع بعد أن درس الحقوق ، بل أضاف إليها العلوم السياسية ، وانخرط في السلك الدبلوماسي ، وأسس إلى منصب السفير . وأباحت له رحلاته المستديرة في أرجاء أوروبا وأمريكا وأساساً أن تعرف على الأرض وشعبها ، وأن يلهم ثقافته الغربية الكلاسيكية بثقون الشرق وحكمه . وأولف في الوقت نفسه ، بكل حواسه ومواقفه ، في الطريق الذي سده أمامه بور الإيمان الساطع ، منذ جباه الله نعمة هذا الملاد الثاني وهو في الثامنة عشرة من عمره . وبفضل استلاقه للملأ ، ورسوخه الروح ، وتراخى تجرسه الحضارة ، احتفظ « كلوديل » بشخصيته الأصيلة مفكراً وفناناً ، وأصبح هذا الطود الشائع الذي لا يبالى بالذواق الجمهور أو مطالب الناشرين .

ولهذا بلا شك ظل الأديب الفعالي أديباً مفهوماً .

كتب مسرحيه الصفحة الأولى Tête d'Or سنة ١٨٨٩ ، وشر حتى سنة ١٩١٦ سبع مسرحيات ضخمة أخرى ، دون أن يعنى مسرح بتقديم واحدة منها . غير أنه صمد لهذا الجحود ، وواصل في صحت المزللة الإصرار إلى صغره ، وإنشاء مسرحياته التي تخلف في جوهرها وفي شكلها عن مسرحيات معاصريه . وأخيراً - بعد كونه الحرب العالمية الثانية - تآب المنعوق في فرنسا إلى فيجة الصرح الآسي العالي الذي شيدته لهم « كلوديل » كما أفسح الأكاديمية للشاعر الشيخ كرسيا من كراسي « النقاديين » سنة ١٩٢٦ ، وفي التي تعاقبته سنة ١٩٣٥ .



ولنسى الذي نترجمه في الصفحات التالية بعنوان « تحت أسوار أثينا » بعد أسوار أثينا Sous le Rempart d'Athènes طرافة خاصة ، فهو يعتبر ألبانز بادير من آثار كلوديل ، الذي أعاد أن يدع لسحنه السخية أن تحرق في غايه الأظاني . وسجل هذه المطبوعة تاريخ سنة ١٩٢٧ . أنها - على قصرها - تناول موضوعاً عميق الإغوار، متجاوز الأدباء ، بعيد الشمة ، ألا وهو : أحياء الفكرى . ترى كيف ينبغي أديب - بالفكر وبوسائل التعبير - من أضاء ذكرى إنسان قد مات وطواه الزمن ؟

لقد عالج كلوديل هذا الموضوع في مسرحية أخرى جاشدة كتبها في العام نفسه من « كريستوف كولومب » ، ومعروف أن « كريستوف كولومب » كشف العالم الجديد لأهل العالم القديم، فوجد أحزاء الأرض ، وجمع بعض الإنسانية إلى بعض ، فهو بذلك خير رمز يوسم فيه الشاعر وحدة البشر أزاء معصرهم . فلنستمتع الأحبال من كل شمت تحبسه في جلة المبرح ، ولكن هذه التحية مشاركة وجدانية صادقة ربطت بين أسباب الناس التي فسوا وسافروا ، فردهم الطلاب في شعاب الدنيا ، ولما نوا وراء كالكاف العيشي من سانسنتهم . السى عى في المشن إلى شظييم حول القمم الدافئة ، أن يمت فهم أوقى الأضاهر وأسمى للشاعر ، فيعيد إلى الحياة في قلوبهم أصالة الروح الطاهرة .

« تحت أسوار أثينا » نغم لها هذه الرسالة الرحيمة في صورة بسيطة . ورجح ساطع الصلى إلى أنه من وحي متنبية معينة . ويا له من نموذج لأصاحب أدب المصحات الذي يتطوع في كل أصالة ويخفي في شوق .

أعدي كلوديل هذه المسرحية إلى ذكرى : إرلازل برقاو Erila Bracco ، عالم الكيمياء الفرنسي الشهير بـ وهو من رجال القرن التاسع عشر - في الأجيال نفسها التي على مولده ، وكان « كرسيد » فيليب برقاو من أبرز أصدقاؤه الشبان . وحرص كلوديل على الخروج في مطبوعته التشيلية جدهما حج عليه الأفاضل المندسين في مقام تكريم عظيم راجل ، من تجسيد للوطن أو العلم أو الذمير أو الضمير ذاته - بعد طر القدر ورحي إليه آداب الأئمة والشكران بأسلوب خطاني متكلف . ولعل كلوديل كان يستلعب بـ بناو من مشا المنطق الإنساني المنسج حادثة أو القصوة مما ورد في سيرة القديس ، تناول سردها في حوار عاطفي مؤثر يجربه على السنة شخصيات تاريخية ، ما أسر له أن يستعدها من واقع الماضي الذي عرلته الرجل المراد تكريمه ! غير أنه انتهى نحواً غرباً . وفي تعليق يشرح لنا عمله ، كتب كلوديل يقول :

« التحدث من مثله يعنى التحدث من أفكاره . لذا كتب متساقاً إلى أن كتب غرباً من الحوار ، أو بالإحرى بدوة فلسفية . ولكن كان على أن أتجنب الفضول في التفاصيل ، حيث يلبس شكل مرر عدم تخصصي العلمى . لم تكن بد الآن من أن أستمسك بما في فكر برقاو من ميادين عامة علياً ، إذ تلعب بأرقامها تلك الماشي الأدبية ، تصل هناك بمجال الشعر . وكان على من ناحية أخرى أن أتجنب المسمى الموضوعي مواجهه - فهو لا تكاد يقدم نظاره سبيلاً - وإن أعالجه معالجة جاذبة - أن صج هذا المسمى - من طريق التلميح لا التصرح ، مما يدع لمخيتي حرية العرف والترك التي لا بد لها منها . رأيت إذن ألا أتحدث من « برقاو » حديثاً مباشراً ، وإنما أن أتحدث من فيلسوف خيالي من فلاسفة اليونان القدماء يعني « هرماس » ، إليه أتسب أهم الفكر العالم الكبير » .

ولن نيسف هنا آراء « برقاو » العلمية التي تقدمت بفضائلها الكيمياء في القرن الماضي . حينما أن نتمسه إلى أنه قد درس علاقات المواد الكيميائية بدرجات الحرارة ، وحشد هذه العلاقات لقوانين استنبطها ، فأخضع بذلك المادة لخصائص المهم العقلي بعد أن كانت الحواسي وحدها هي التي تحاول أن تعرف على المواد ، فسطى في تمسك المشاهة منها وقصر عن صهرها وتصنيفها - إذ يكفى عامل الحرارة لتحويل المادة إلى مادة أخرى . ولما كانت الحرارة قوة يمكن قياسها علياً ، فإن أثرها في كل مادة يمكن تقديره . وهذا الإطار النظري الرياضي - إطار الإزفام والنسب - هو الذي لطف إلى كلوديل وبشيدته . وبين لنا ما ذهب إليه فيقول :

« أنها معادلة فلسفية قصيرة ، تدور حول فكرة العدد ، بين العجاج الذين أقبوا من بعيد لزيارة قبر هرماس المقام في أسفل حصون أثينا . ويمكن النظر إلى العدد والنسبة في حالة جمود نهائي ، كما شتمها مثلاً أمام عيوننا الانشكال الهندسية والمعمارية . فالرياضي يستمد منها تعطل ، والفيثاغوري يسمد منها رموزاً . . . وذلك تامل للمعروف . ولكن ليس تامل الانشياء المروقة هو الذي يعنى مخترعاً كهرماس ، تكمن موهبته الجوهرية في الانتقال من المعروف إلى الجاهول ، أنه لا يلف موقف التامل ، بل موقف الاستفهام . فالعلم هو في الاستفهام .

ولكن اشرح في الاستهزاء هذا ، عذبت الى استخدام ثلاثة شبهات : أولا صورة الصياد الذي يسعى السمك عن طريق حيط وشبش وهم ، ثانيا مثل سرفاط الذي يولد الضعفة من الاذنان التي تنطوي عليها وهي لا تدرى ، ثالثا عمل الساعة أو - كما يقول الاطريق - عمل الخشب الشمسي الذي يؤثر في الجسيمة في سرفاط في الافراد ، والذي يتناول الآراء المتشعبة المتشعبة وينتجح في أن يستخلص منها قرارا في صيغة تصويت ، أي في رقم. هكذا استخراج العالم القانون من تحت ركاب الظواهر الطبيعية المختلطة المشعبة .

على أن موقف الصائم تجاه الطبيعة ليس موقف الاستهزاء فحسب ، بل هو موقف السيطرة . نحن نعرف الطبيعة لا بما تستعاضه منها فحسب ، بل بما نضغه منها . أن الوقائع نوع من المادة الخام من أدتنا . ونحن نستطيع أن نتدخل في الخلق . ليس العالم مجرد جبل ، انه كذلك تركيب واجمال . وذلك هي الأفكار التي حاولت أبحاثها في هذه العبارة التي هي خلاصته الحوار كله . لا يمكن أن يرى ، بل ينبغي أن نسمع ، وأن نسمع لا ما يقول لنا الطبيعة فقط ، بل ما سألها بأنها . لا ندون اللهم من الخلق » .

وقد أصغى كلوديل على هذا المعنى الجليل استلوا مسرحا جللا . استند الشخصيه الواحد لثنتين مشابهي يظهران معا ، سكرام أولها . عندما نصبت الثاني وكأنه طيه اللام ، أو كسبانه الشاهد الصادق سمع الأقوال ويرف ما يجري فيستجمل لأسباب جانب وجوده التراسخ الذي لا تكاد يذوقه عندما يستغرقه بحركه وسوولي عليه الاضطراب . ولا شك في أن كلوديل بنفسها قلدا مسعا في مسرح « التو » . الباني القدم ، فقد افاد في بلاد الشام عدة سنين ، واثار مسرحها أروا واضحا لا يدل - بأعراقه - عن بر المسرح اليوناني . ويمتاز مسرح « التو » بأسلوبه المحلي في يعبر في دائما شخصين في نفس الموقف ، هما صوريان لثقل واحد : الشخص الأول سافر الوجه يرمز إلى الإنسان في الحياة الواقعيه ، والشخص الثاني مدح يرمز عن الباحه الثانية الباعه المتسركه في افعل الناس ، ويظهر في يؤده ورسايه شغلها إلى عالم الابد .

وللموسيقى - وقد وضعها لاجرمي تاليفير Germaine Tailleferre دورها الكبير في تأدية هذا النص . ويرى كلوديل أن الموسيقى ضرورية للدراما : فهي تخلق الجو المتشود ، ولقد تيارا لا يتقطع إذا صمت هذا الممثل أو ذاك ، وتتساق في مجراه المتصل القوال من يتكلم . ولست وطيفه الموسيقى هنا ارتزاق بعض عبارات الحوار ، بل سجع لوجه صوبه يسرجه إليها الناظر السامع من جفاف المناقشة الفلسفه . وبروق المولد أن يحلظ بأطراف الحاده العزوه التي صالها خبر بالورده أو نفوذ طيور . وبطبات القلم صراحه بالا ينفصروا همهم على الكلام والحسركه ، وأن يحسنوا الإصعاد على خشبة المسرح ، لكي سفل عدوى أصقالهم إلى الجمهور . ألا يقول أحدهم في بلاغة صادقة : « لا يمكن أن ننظر لكي نرى » ؟ ..

وهنا نحن أولاد « نعت أسوار أثينا » نحبي الذكري ونجني معنى الطغود .

## Sous le rempart d'Athènes

الاستعداد

الزاد

الفئة الثانية

لا نقول شيئا وانما هي ظل للأولى .

القرب الأعلى

على عينييه عصابة سوداء .

القرب الأعلى الثاني

لا يقول شيئا وانما هو ظل للأولى

ويشبه تمام الشبه

الشخصيات الثانية والثالثة والرابعة تعد على

خشبة المسرح وقد أصمك بعضها ببعض ، على أثر

الفئة الأولى .

Le Paphlagonien

البادلجونني

الفتى الأول

الفتى الثاني

المنظر : نسيح أزرق .



**الغريب :** أينما الفتاة ، حتى لو لم تسحب يدك من بين أصابعي ، لمعرفت أننا قد وصلنا . فالصوت يرن رنيناً آخر ، وما عدت أحس على خدي نفحات مبرقة الملمسة التي كانت تهب من اليمين .

**الفتاة :** أيها الغريب ، حي أسوار أثينا المتبعة .

**الغريب :** أما زعمها زلزال الليلة البارحة ؟

**الفتاة :** لم يكده بفصل بعض الكتل عن بعض .

**البافلاجوني :** بقدر ما يكفل شقاً ، صدعاً هنا وهناك سدلي فيه مصدر الطوفان الهائل وتفتتته الأغصان البرية المتينة .

**الغريب :** أني أحس أسوار أثينا التي أقيمت من كتل منسوبة .

**العاه :** ( أخذت بممصمه ، والتي تؤدي هذه الحركة في الواقع هي الفتاة الثانية ) - المس ! ضع عليها يدك يا غريب ! أيتها مساء كجيب . لا عرو المرء من شدة أحكامها من حجر وحجر .

**الغريب :** أيها دافنه ورطبه ، جدد كأيها جسم حي .

**البافلاجوني :** أجل فالضريح قد تسهل الغيب والمدة .

**الغريب :** قوديني الى قبر هرماس .

**الفتاة :** لا يوجد قبر لهرماس .

**البافلاجوني :** إنما أرض أثينا بأكملها قبر لهرماس ، ليس جسده غريباً عن أي جزئ من هذا الثرى الجاف النقي الذي لم يتردد هوفي أن يتجه إليه مباشرة والذي منه استطاع أن يستنبط بقة العطر ، واللون ، والزمدة ، على مدى ما تبصر عين الطائر هذه التلة وكأنها أجمل ثمار الموسم قد وضعت وسط سلة الجبل البانتيلي Pentelique ، هناك قبر هرماس ، وإلى أقصى ما تحل ستن أثينا هذا الأرجوان الذي يزرى بأهل الصباغة في « صور » وهذه الزرقة التي علمتنا أباهما من لأزورد أقم من البقعة التي تلقينا على ظهر الشمس جزيرة ليموس Lemnos في البحر ، هناك يتردد هذا الاسم ، الذي تدرب حتى الأطفال من قادش الى طرابلس على النطق بحروقه .

**الفتاة :** ولكننا نعلم أن في هذا الركن المنزوي من السور - وتديما عاون في حمايته ضد الفرس - في هذا الركن قد استوى اقرب غلاف بطويه عنا .

**الغريب :** الآن دعيتي أصف لك هذا المكان الذي يحس فيه .

**العاه :** كيف تصفه . وليس لك عيب !

**الغريب :** إنما عني هما اللتان معتان طيبة حياتي عن الرؤية .

**البافلاجوني :** تحدث أولاً عن واحدة أو اثنتين من هذه الكتل الرخامية التي خلفوها منذ أقدم السور بلا نفع كالنجاج على باب الحظرة .

**الغريب :** إنما هنا أحد هذه الربوع النقية العود ، بين أوراق الشجر الذابلة التي يؤمها البسح لآس .

**العاه :** أما الآن في الصيف وثمار التوت المدبية السوداء تغطي الأرض .

**الغريب :** من هذا الرجل القائم وراءنا وامسك عن الكلام !

**لشاه :** الناس يسمونه « البافلاجوني » .  
**الغريب :** البافلاجوني العظيم الذي

يتمتع بذكورة الجزء ؟

**الفتاة :** لا ، بل هو النصب .

**البافلاجوني :** وأنا يصطاد السمك بشخص في

الفتاة . لما رأى الى أين تمضي أتى معنا .

**الغريب :** ولماذا يدعونه البافلاجوني ؟

**البافلاجوني :** طبعاً لأنه من أثينا ، هكذا اعتاد أن يقول أهل ضاحية « كراميكوس » Keramikos أن قدمي لم تظا بلاد بافلاجونيا أبداً . كان أبي من أثينا وكانت أمي من « كولون » Colone .  
**الغريب :** هذا حسن ، ولكن ، أينما الفتاة ، اسم تقولي أمك ستعرفيني هنا بأخر نسل هرماس ، بحفيده فيما ظن ، أو بأبن حفيده ؟

**الفتاة :** ذلك غلام هين الشأن لا يجدر باهتمام عالم في منزلة سيدي ، محل إعجاب كروتون Croton في

**الغريب :** أني أصغى ، وأتعرف مكر أثينا .  
**الفتاة :** ما دامت عينك لا تمنعك الآن من الرؤية ، افلم تر أنني أخرجت من سلتى ( القفاة الثانية هي التي تفصل ذلك ) هذه الصحيفة الملأ بالشهد ؟

**الغريب :** وكيف لا أراها ؟

**الفتاة :** اذن ، ليس عليك الا ان تنتظر ، متلهيا بشيء من العمليات الحسابية .

**الغريب :** أهو قربان يقدم للارواح المحلية ؟  
**الفتاة :** من طبائع النحل أنها تفضل على أى شهد ذلك الشهد الذى لم تصنعه .

**اليفالاغوني :** والحق ان هذا كان سبب الحرب الضروس التى نشبت بين كورنثوس وميجار Megaro ودامت أكثر من عامين وكلقت الثانية ما لا يقل عن ثمانية عشر من خيرة مواطنيها اننى انا الذى توليت رعايتهم .

**الغريب :** كيف كان النحل سببا للحرب ؟  
**اليفالاغوني :** كان لييجار يحذاء حدودها مرج سندس دابت على انتهائه نحل كورنثوس .

**العناب :** هذا القليل من الشهد الذى لا تميز فيه انوفنا الغليظة شيئا ، تبث منه ربح ورفرة تملأ السماء والبحر . وما اكاد اكشف صحنى حتى تقصر كل زهرة من زهر الباذلاء فى حديقة السلام المغمور الذى اذكره من استبقاء تلك الحشرات المدهبة . انها تتوافد ، واحدة فائنتين ، ثم جميعها .

**الغريب :** وعندما يرى صاحب الحديقة نحلته للنطق على هذا النحو ، يجرى وراءها .

**الفتاة :** لقد فهمت ، أيها الرجل اللطيف ، يا ميملى الكاد . حيث انا الآن ، هازل لكى المغمور شيء من الشهد . غير اننى ارى فى الهبواء الأزرق أول لحظة تسرع ، وقد احتدم غضبها اذ يخطر لها انها ستكون الثانية .



**اليفالاغوني :** أيها الغريب ، لقد اقبلت من فج بعيد لتكرم ذكرى مواطننا . ولكنى اسمعك لا تحفل الا بنحل السماء الصافية وبالبنفسج الأبيض الا تظن من واجبك وقد اصبحت فى هذا المكان خفيف همراس ان تبدأ بان تقسره السلام ؟

**الغريب :** لست واقفا من ان الموتى يحبون ان يخاطبهم الاحياء على هذا النحو المباشر . لقد امتزجوا بشيء هام لا ينبغي ان تقاطعه .

علينا الا نفرعهم . علينا ان نشترك معهم فى هذا المعنى الدقيق المتصل الذى بات معدنهم . غير انهم اذا راونا نتحدث من شيء آخر ، بقلب خاشع ونفس منمصة ، اطمانوا واقتربوا ومن ، لكى نتعلم الأشياء التى لا تنتهى ، خيرا من شجرة التوت هذه الضخمة التى تطبع ظلها على الأرض المحرقة ، ممن صاننا ان نتلقى درسا اسطع ؟

**اليفالاغوني :** اد التحية اذن لهذه الأشياء التى لا

**الغريب :** ان أثينا وثلاثنا ، وشجرة التوت هذه ، وهذا الحصن المنيح ، وهذا التبر عند أقدامنا ، والنفس ، والبحر ، والساعة ، وهذه التلال من الرخام وسط الاله ، كل ذلك والى علوا يتدسا .

**اليفالاغوني :** هذا المدد الذى هو شريعة جمهوريتنا وهذه النسبة بين الأرقام التى تجهد الأحزاب — وهى تواجه التصويت لها — فى ان تحققها بسعى لا يعرف الكلل .

**الغريب :** ان المدد هو ما لا ينتهى ، ان المدد هو ما لا يمكن ان يتغير . الخط ، الرقم ، انك تستطيع ان تصيف اليه او ان تنتقص منه ما تشاء . ولكن النسبة بين الأعداد خلود مكتسب . فهى لا تنتهى ، وليست لها بداية ، انها كاملة ولا نستطيع ان تصور فسادها . اذا اردت ان التنى بهمراس ، فهى مكان اجمل من هذا الذى قادتنى اليه هذه الفتاة ، هنا ، فى مركز تلك الهندسة العجيبة التى هى اليونان المقدسة ، وحيث يرقد جسده فى محل تقاطع اقطار الوطن : اعنى فى المنطقة الأبدية ، منطقة الأعداد ، منطقة الأشياء التى لا تنتهى . ان آثار همراس عدد ، وروح همراس عدد أيضا ، او ان ما يحضى الاله على ان ادموه باسم



لا ترفع عليها هذه المسكينة العشواء .  
خف فشب العذراء الذهبية .

**اليفلاجوني :** أيها الغريب ، أنك لا تدري ما كرم  
الضيافة في أينا ، اذا خطر لك أن هذه  
الفتاة واباي ، سترك فلت منا هكذا .

**الغريب :** ماذا تعني ؟

**اليفلاجوني :** كنا نعتقد أن صديقنا قد اطمأن بيننا  
واذا بك تصعد الى السماء . ينبغي أن تؤدي  
الفرض الواجب لهرماس ، لا من أشياء كنت  
تعرفها أنت من قبل ، بل من الأشياء التي  
سيطعمك أباه . أما أنا فأحس أنني مليء  
بأشياء جديدة بالذكر ولن تسمحها أبدا اذا  
قل جمعنا عن ثلاثة .

**الغريب :** بدلا من أن تتكلم ، ربما فكافك أن تصفي .

هرماس هو عدد اقرب الى الأصل - الحقيقة  
لا تنتهي ، والروح التي تشترك في الحقيقة  
لا تنتهي كذلك . انما المجد في أن ترفع  
بصرك ، وان تجرؤ على أن ترى أن كل كائن  
عدد وأن فيه كما لا يفصل عن الكيف ،  
تماما يمثل ما يتحد الجسد بالنفس . .  
هناك حيث لم ير الفلاسفة القدامى الا  
تلك الاشباح الفاضية ، اشباح الماء  
والارض والانشقاق والقدر ، أي هو بالشرعة  
وحسابات حلوة كذلك التي تنظم الابداد  
بين امهدة معبد اريختونيوس Erichtonios ،  
والعلاقة في تمثال فيدياس بين كتف زيوس  
وفرض نظرية الرافعة .

**الفتاة :** وصلت على التو النحلة الثانية ، اني اراها  
قد اختلطت بلحيتك . سأنفضها منك . أنتظر

**اليفلاجوني :** دعى اوجه النقاش كما اشاء ، على حد قولنا فى المجلس النيابى . يبدو اننى قد اوغلت بعيدا ، ولكن انتظرى ، انى عائد عن طريق دورة محيطة .

**الفتاة :** اتسمع ما يقول ، ايها الغريب ؟ هيا ، ابتسم ابتسامة لطيفة . دعه يوجه مباحثه كما يشاء ، ولا تضرب الارض بمصداك . يبدو أنه قد اوغل بعيدا ، ولكنه عائد عن طريق دورة محيطة .

**اليفلاجوني :** ( وهو يغمض عيناه ويأتى بحركة من يغمض خيطا غير ملموس بين اصابعه ) - ألا يوجد شيء آخر غير السمك يمكن أن يستخدم فيه خيط دقيق ؟ اذا اراد المرء أن يتوصل بالأشياء الدقيقة ، سواء اكانت رأى جماعة أم الماء ، لا بد من خيط دقيق . فالحبل المظفور من ثلاثة اقراع ، أو القضيبي من حديد ، لا يؤدى لنا نفس الغرض .

**الغريب :** اما انا فقد عشت دائما وحدى ولا اعرف ما هى الجماعه . اتنا نرى فى كروتون « Croton » أن الولاية لخيرنا ، وان مهممة

اليفلاجوني : ماذا لا الست انت الذى كنت تشيد فى بعض العدد ؟  
**الغريب :** « العدا » هو الجمهره ، العدد هو ما يسمى الجمهره .

**اليفلاجوني :** انه رأى شجاع ، خالق أن يجعل به فم « دورى » . لقد كنت احب الدوريين فى الثامنة عشرة من عمرى ، وكانت اثينا تضم الاحترام دائما للأساندة « الدوريين » .

**الغريب :** اكمل ما تريد أن تقول . فليست من صفار السمك . لا تهز شصك هذه الهزات الغريبة .  
**اليفلاجوني :** انى امل ان الدوريين هم ابناء هرقل . فهل هرقل هو الذى يلمح بوجهه اولى الامر فى كروتون ويميل عليهم فى كل مناسبة ما يجب أن يفعلوه ، سواء فى ذلك انشاء البالوعات أو اعلان الحرب ؟

**الغريب :** يخيل لينا ان الحكماء أقل تعرضا للخطا من الجهلة .

**اليفلاجوني :** هل كان سقراط حكيما أم جاهلا ؟  
**الغريب :** انكم تلمعون ذلك يا اهل اثينا ، انتم يامن حكمتم باعدامه .

**اليفلاجوني :** لقد جبل اليفلاجوني على الا يسمع اصوات الكلام اليونانى فينه حتى تدب فى نفسه الحركة شيئا فشيئا وكأنه كاهنة « دلف » عند قسرع الطيلة الحديدية . ان الآلهة لم تهينى فقط هاتين الآدين العميقتين المكسوتين بالشعر ، بل جيتنى أيضا فما ضخما ترى فى قرار تجويعه الهائل الشمعوب واجبيونى وهى تضطرب .

**الفتاة :** ثلاث نحللات معا .  
**اليفلاجوني :** ساستجوب صديقتنا على طريقة السفاطة . هل الزواج هو الذى يصنع العروسين ، أم العروسان - بالعكس - هما اللذان يصنعان الزواج ؟ وما معنا نتحدث عن الجمال ، هل العدد هو الذى يصنع الجمال ، أم أن الشيء - بالعكس - لانه جميل لا يمكنه ان يتمتع من ان يكون عددا ؟

**الغريب :** اظن أنه كان خيرا لك ، بدلا من ان تشعقب خطانا ، ان تواصل صيد السمك بالشص فى جلاول الاليسوس .

**اليفلاجوني :** افلا تعلم ، بهذا الصدد ، ان عيشنا كان فى بلاد Hyperboreans عاكسا مثلى على سمك السمك فى نهر لم اكن اعرفه .  
 فى اغلب الأحيان كان يضع الشص نفسه فى طيرب القصص أو ان يضع الشص نفسه فى طيرب القصص . فلما لاحظ ملك البلاد ذلك .

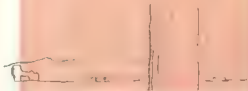
**الغريب :** ( وهو يطارق الأرض بعصاه طرفا غنيما )  
 ماذا يعنى هذا الكلام المشتت ؟  
**اليفلاجوني :** أقول فلما لاحظ ملك البلاد ذلك ، واعجب بحكمته العميقة .

**الفتاة :** لا تغضب عليه ، ايها الغريب ، انه احمق . واهل باليفلاجونيا كلهم على شاكلته . احتمله لحظه فمفسدة ، وسرعان ما اريك الفتى المسكين . تلك اخلاق اليفلاجونيين لدينا .

**اليفلاجوني :** ( مستخدما فمه الذى كان قد تركه مفتوحا طيلة هذا الوقت ) - عينه رئيسا لوزرائه .

**انقضاء :** الا تحسن صنعا بالكلام عن هرماس ؟ لقد كنت تلوم صديقتنا منذ حين على صعوده الى السماء ، وما أنت ذا قد انصرفت لا ادرى الى أين .

**الغريب :** أنا آيت هتيا لكى اكرم هرماس لا لكى  
اسمع ثاء على دستور ائينا .  
**الافلاجونى :** وأنا لم أقطع لحظة عن التحدث اليك  
عن هرماس .  
**الغريب :** ائينا الفتية ، هل تفهمين ما يقول ؟  
أمسكى بيد الأعلى المسكين .  
**الفتاة :** ان فكره يتابع فكرة أخرى لا يقولها ،  
كالرقص يكشف لونا من الموسيقى صامتا  
بالنسبة لآذاننا . والرقص لا يتبع الموسيقى  
دائما بل كثيرا ما ينفر فى عكس الزمار ،  
كصمام الفلين الذى يشرد على صفحة الماء  
فنقتصه بحركة مباغتة تطوقه .



**الغريب :** يا اله كروتون ، اغث الكروتونى ! اننى  
سير . عاجز فى عالم البيان اتخطت فى باب  
الكتابة .  
**الافلاجونى :** انفس الكروح نفس المنهج ، سواء طبقته  
انا فى اشراق اشراق أو الرقم من جماعة  
الداكنين . أو طليقة هرماس فى تنسيق  
الرواقى انعمون لقوى التشابكة ؟ اليس  
نفس الخليقة من الدهاء ، ومن التسليم  
المصطنع ، ومن تقسيم الموضوع ، ومن  
الغرض المؤقت والاستدراكات العينية ؟  
**الغريب :** انك تقول فكرا ضد البلبا الاول للتفتيش  
العلمى .

**الافلاجونى :** أى مبلأ ؟  
**الغريب :** على العالم إذا استجوب الطبيعة ان يسمع  
بنفس الرضا جوابا بنعم أو بلا .  
**الافلاجونى :** العلماء يقولون هذا ، ولكنهم يحبون  
ان يكونوا على شاكلتنا .  
**الغريب :** انا لا اصدق سعى .  
**الافلاجونى :** ان الطبيعة شخص شرس وأصم لا  
يعطينا جوابا ما لم نقدم له فرضا .  
**العلاء :** انرى ؟ تلك هى الطبيعة ، أيها الغريب .  
الآن قد اتضح لك أمرها .

**الافلاجونى :** اما كنا نرى إسقاط يصرح بانه  
لا يعرف شيئا ؟ اما كنا نراه يسأل ويرهق  
الجميع لكى يستخرج منهم شيئا ما ، سواء  
لديه سوفسطائى شهير ، أو راوية ينشد  
ملاحم هوميروس ، أو أى تافه لفظه باب  
مدرسة الحقوق . لم يكن فى حاجة لأن  
يذهب الى « دلف » . كان كل ما يصادفه  
مادة صالحة للدرسه . كان كل كائن بشرى فى  
نظره بمثابة كاهنة معبد دلف ، وكل قلب  
بشرى فى نظره ينطوى على نبوءة .  
**الغريب :** وهذا سبب العناء الذى نجده فيما بلغنا  
من ملخصات لمحاتنا .

**الافلاجونى :** وأنا الذى تدعوه خطيبا يملق الشعب  
- وانى كذلك فى الواقع - ماذا برالى أقفل  
الا مزاوله فى سقراط .  
ان أولد الحكمة من رطل و شاذل  
بأسرها ؟ وليس خيط واحد ، بل ألف خيط  
من الخيوط يربطنى الى جميع تلك التلويح  
التي تنصت لى ، مبلطيه هما جديده هناك .  
متيحة لى ان أستمع منها الذكاء والصوت ؟  
اقول اننى انا الذى أظلمها ؟ انها هى بالأحرى  
التي تعلمنى وتكشع لى شيئا فشيئا ذلك  
المصير الذى سرعان بما يتلو فى صورة رقم  
يستقر فى صندوق الانتخاب العتيد .

**الغريب :** انى احقر السباسبين .  
**الافلاجونى :** سوى ينفخ فى مزامر ، فلم لا انفخ  
فى نفس انسان ؟ ليس من سجيا الفنان ان  
يحقر شيئا ، وخاصة آتته . وأيها الأنفل  
- اخبرنى - آلة جامدة ، أم شخص حى ،  
متكلم ، مقاوم ، فاهم بين يدى ؟ ماذا يؤثر  
الملاح البار ؟ ان يهدف على الماء الميت ، أم  
ان يتصدى لمصارعة الموج ، وان يستخدم  
الريح نفسه فى ان يذهب - اذا لزم الامر -  
الى حيث لا تريد ان تذهب ؟



**اليفلاجلونى :** اى عاشق يبلغ به التخاذل أن يفقد  
الامل بعد صد واحد ؟ واى رجل من رجال  
الدولة يتجاسر على الصعود الى المنبر اذا لم  
يكن له سند من تلك القوة العصبية على الحجج  
والتي تسمى قوة الانتاع ؟ ان الاعتراض عليه  
لا يثنى عزمه ، بل يهديه . انه يهجم هجمته ،  
ومن فرط الاعتراض ينتهى بان يثال موافقة .  
فعل حين بغتة يرتضى عدونا المحاصر ويمتحننا  
اكثر مما طلبنا .

**اليفلاجلونى :** اى مجرد حجة ؟  
**الغريب :** ما كانت اذنائى لتصفيا يمثل هذا التهم لو  
لم تخفنا فيها دعوة .

**اليفلاجلونى :** اذن فالحقيقة ليست ما نراه فحسب ،  
بل ما نسمعه ؟

**الغريب :** ولماذا اضمن فى الشقاء - وقد حرمت من  
عينى - الى حد ان اسد دونها فتحات اذنئ  
الشيبة بنوافذ الخلية ؟

**اليفلاجلونى :** ولكن افهم ما اعنى بقولى ان الحقيقة  
ليست ما نراه فحسب ، بل ما نسمعه ؟  
ليست جمودا فحسب ، بل مروا وحياة .

**الغريب :** لست افهم ، ولكن ذهنى متحفز مثل كلب  
يرى شيئا ما فى العشب يتحرك . . لست  
افهم ، ولكنى افهم اننى سافهم .

**اليفلاجلونى :** هل الحقيقة ، مثلا ، كمثلت نهائى لم  
يتحرك بعد ان جرده العقل من جميع العمليات  
الحسية والخواص التي كان يتضمنها ؟

**اليفلاجلونى :** اى عاشق يبلغ به التخاذل أن يفقد  
الامل بعد صد واحد ؟ واى رجل من رجال  
الدولة يتجاسر على الصعود الى المنبر اذا لم  
يكن له سند من تلك القوة العصبية على الحجج  
والتي تسمى قوة الانتاع ؟ ان الاعتراض عليه  
لا يثنى عزمه ، بل يهديه . انه يهجم هجمته ،  
ومن فرط الاعتراض ينتهى بان يثال موافقة .  
فعل حين بغتة يرتضى عدونا المحاصر ويمتحننا  
اكثر مما طلبنا .

**الغريب :** كان هرماس رجلا نزيها ونقيا ، ولسوف  
يعيننى على فهمه سكون الأعداد أكثر من لفظ  
الميدبر العامة .

**اليفلاجلونى :** لقد داب اوان ذلك . ما كان يسبى  
ان يدعى الى الكلام . ان الهواء قد امتلا  
بالف مواطن مجتئح ، يلتصقون من كل صوب  
المنبر ليدلوا منه بأصواتهم .

**العتاة :** انظر ، هناك النحل فى كل مكان .  
**الغريب :** انى انظر ، واسمع من جانب فى الازورد  
الف اقترأح ذهبي .

**اليفلاجلونى :** فهل تؤثر عليها السكون ؟



الغريب : نعم ، الحقيقة هي هذا .

اليفلاجلوني : اهي هذا ، وليست شيئا آخر ؟

الغريب : ابي اتردد . لا ادري بفعل اى سحر ، ولكن ما اجد حقيقيا في ذهني لست اجد حقيقيا منذ ان يتردد في فمي .

اليفلاجلوني : حينئذ اذا احتلت جميع آرائك ،

ما أنت ذا تصبح منفيا ، مثل « السبيد »

Aleblade ، مضطرا الى التحالف مع

ملك القوس ضد وطنه .

الغريب : انتظر . عندما اقول ان الحقيقة ليست

شيئا صامتا وميتا فحسب ، بل انها تتحرك .

وتحدث فجأة ، لا يدعشني ان يشق عليك

الفهم .

اليفلاجلوني : اليس أنا الذي قلت هذا ؟

الغريب : أنك أنت الذي صفت الألفاظ ، وليكني

أحسن الآن اننى كنت وحدي صاحب الفكرة .

اليفلاجلوني : وهل أجعل من تأمل ما لا يتغير ؟

الغريب : ليس ما لا يتغير سوى نتائج جديد دائما

لتغيرات أبدية .

اليفلاجلوني : ان العدد شكل .

الغريب : ولكنه - فوق كل شيء - سب .

اليفلاجلوني : انه اذن كاللحن . كالحلج

في وسط الحلج .

نحلة أخرى .

الغريب : منة كمثل منة .

تبارا ، كمثل السد المؤقت على التيار المتصل ،

كمثل اللحن الذي يتعقبه لحن آخر ، كمثل

حركة تمتنعها حركة أخرى ، كمثل صوت

موسيقى اذا التقى بصوت موسيقى أحدث

صوتا موسيقيا آخر ، آه ما اسعده ببقاء هذا

الشقيق ! كنفة في وسط نعمة أخرى ،

ليستنا التنتين بل واحدة ، وما صنع الحب

ان يستطيع ان يعله غير الانفجار او العبير .

اليفلاجلوني : وهكذا لا يكفى ان نرى . .

الغريب : لا يكفى ان نرى ، وإنما يجب ان نسمع .

اذا غنى أحد ، فلأنى أغنى اسمه .

اليفلاجلوني : ليسنا مجرد شهود للطبيعة .

الغريب : انما نحن أعوانها .

اليفلاجلوني : لم يعد العدد اذن مجرد أرضاء

لادهاننا . .

الغريب : بل انه حافز .

اليفلاجلوني : انه يمنحنا شيئا ما .

الغريب : ويكبه عطف ما شئنا أكبر .

اليفلاجلوني : لا يبقى ان ستر لكى يرى .

الفناء ( تكاد تشهد العبارة اشادا ) : ولا يكفى لكى

نسمع أن نصفى . . .

الغريب ( ضاربا الأرض بعصاه ) : يجب ان نحلق

لكى نفهم .

( يدخل الفتى الأول ، يصحبه - على بعد ما -

الفتى الثاني . تذهب الفتاة الأولى لاستقباله

فى خطى أنيقة ذات توقيع ، وبمسك بيده

فتاتى به الى وسط المسرح ، بينما نطل الفتاة

الأولى فى مكانها . جميع المثلين - وقد لبثوا

حتى الآن فى وضع جاتى - يولون وجوههم

للجهمور ، واحدا تلو الآخر . يظل الفتى

الثانى واقفا وففتسه الجانبية فى مؤخرة

المسرح ) .

الفتاة الأولى : أيها السادة ، أقدم لكم نحلة

وصاحب الخلية كلها ، فقد أقبل ملك النحل

ليرافق ملكة النحل . أسعدت صباها

ما سيدى ! انى اتشرف بان أقدم لكم آخر

سلالة هرماس ، حفيده ، فيما أظن ، أو ابن

حفيده . يؤسفنى انكم تجسمتم الفناء فى

سبيل هذا الشيء البسيط .

الغريب : لقد أبنت من كروتون لكى

أكرمك بـ / هرماس .

الفتى : انتهى . أنا الذى جئت بهم الى هذا المكان

وحدثتهم عن سليل هرماس . نعم ، حاولت

ان أصف لهم شخصية هذا الفتى النعس

فتأقوا الى رؤيته . وليس الأمر بيسير . .

قلت لهم انه سرعان ما يحضر .

( سكون )

الفتى : هرماس حاضر هنا .

الغريب : أعلم ذلك ، اننا لم نلبث طويلا فى هذا

المكان حتى شعرنا بمحضرة يملأ كل الأرجاء

الفتى : لا تندعشنى من الا ترى أى نصب تذكارى .

الغريب : ومع ذلك فنحن نعتقد فى « كروتون » ان

بر الأحياء بالوقتى رباط وثيق يمنع أدواح

الراجلين كما يمنع أجسادهم من مفارقتنا .

الفتى : نحن لا نخشى أن تفارقنا روح هرماس .

الغريب : فهل تهامس نحل أليسا الأبدى هو الذى

يستيقه مسحورا .

الفتى : ان زوجته - التى كانت جدتى - ترقد

بجواره تحت الثرى .

**الغريب :** نحن لا نعرف في « كروتون » إلا العالم .  
**الفتى :** وأين عسى أن تكون - تكون رفقة من أحبها -  
 عظيمة تلك الجيـة العظيمة ؟ وإلى أين  
 - لولاها - كان يؤول اقتدار وانطلاق هذا  
 العقل الواسع وكأنه البحر مساعة المد في  
 منتصف الليل - - - - -  
 الانهار التي تسكبها في الأرض ؟

**الغريب :** أعلم أن الموت لم يحصل بينهما .  
**الفتى :** ومن أين للموت أن يحصل بينهما وقد كانت  
 معترجة به امتزاج الألفاس والنحاس ؟  
**الفتاة :** إنما السعادة هي التي فتحت لهرماس أبواب  
 المعرفة .

**الفتى :** كانت أمي بالنسبة إليه في وسط حياته  
 عمود مرتفع من الجبال والرقعة والوداعة  
 والطمانينة والجلال .

**الفتاة :** وأنا كذلك سأكون إسميل هرماس عمودا  
 جميلا نيا .

**الفتى :** حين أقول أن هرماس لم يرد أن يقام له أي  
 تمثال يخلد ذكره ، أفعل الأقل تمثال المرأة  
 التي أحبها موجود .

**الغريب :** أرني إياه من فضلك .  
**الفتى :** وكيف عمالك أن تراه ، وانت ضريح ؟

**الغريب :** كل شيء سطر إليه عند - - -  
 الحال .

**الفتى :** أي إسميل . أرى .  
 نصف من اثني عشر عمودا ؟

**الفتاة :** أي الغريب . أرى .  
 نصف من اثني عشر عمودا ؟

**الغريب :** أنى أراها ، وأعدها واحدا واحدا ، ثم

أحيط بها جميعا دفعة واحدة .  
**الفتى :** في وسط القطيعة الذي يغمره النور ، هناك  
 ظل رطب يكسوها كالخمار بحياء جليل .  
**الفتاة :** هناك ظل نقي يكسوها كالخمار بحياء  
 جليل .

**الفتى :** ها هي القمامة تنسحب . وفجأة قد انحسر  
 الظل عن العمود الأول . أنه منتصب ، يسطع  
 ويبرر .

**الفتاة :** أسفر الظل عن العمود الأول ، أنه منتصب  
 يسطع ويبرر .

**الفتى :** ثم يظهر العمود الثاني ، والثالث ، والتالي .  
**الفتاة :** ثم يظهر العمود الثاني ، والثالث ، والتالي .  
**الغريب :** الثالث ، والثاني ، وهذا الدوران اللذان  
 يهيم بهما قلبي وأعليهما أطبق رقم خمسة  
 ورقم ستة .

**الفتى :** أنها تظهر جميعا ، واحدا بعد الآخر ، تحت  
 شعاع زبوس رب الأرباب ، وكلها مقدسة  
 عارية ، كالاصبع الذي يجوب القيثارة .

**الفتاة :** كالاصبع الذي يجوب القيثارة . أنها تظهر  
 - - - - -  
 شعاع زبوس رب الأرباب .

**الفتاة :** مقدسة عارية ، كالاصبع الذي يحوب  
 القيثارة .

**الفتى :** - - - - -  
 شعاع زبوس رب الأرباب ، معدسه عاريه ،  
 كالاصبع الذي يجوب القيثارة .

**الفتاة :** ثم يظهر لنا على آخرها العمود الثاني عشر  
 طاهرا كالنور ، فأصمعا كاللبن .

**الفتاة :** لقد اشتعل الظل على كل شيء من جديد .  
**الغريب :** أنى أحبي مجد أينما .



# الغروب اللبدي

بقلم الدكتور : عبدالغفار مكاوي

رسم : محمد سلامة



ماذا جرى لي ، يا صديقي ؟

اسم عندما اقترب المساء تكلمت الى ابي

ساعاتي سكوتاً : هذا هو

اسم سيدتي الخليفة .

وهكذا حدث الامر ، لانني لابد ان اقول لكم كل

شيء ، حتى لا يقسو فؤادكم

على الراحل الملاحق ، !

اتعرفون فزع النائم ؟

الفزع يستولى عليه حتى اطراف اصابع قدميه

من ان الارض تلين

تحتة والحلم يبدأ .

اقول لكم هذا على سبيل الرمز . بالاسم ، في

الساعة الساكنة ،

• اسم تطرون الى اهل . حين تطلبون  
الارتفاع . اما انا فانظر الى اسفل لاني  
اربع .

( نشئة • هكذا تكلم برادقت •  
القسم الاول • من الكتابة والقراءة )

لانت الأرض تحت قدمي : الحلم بدأ •  
عقرب الساعة اقترب ، ساعة حياتي التفتت  
أنفاسها ،

أبدا لم اسمع مثل هذا السكون من حولي : حتى  
ان قلبي تملكه الفرع •  
عندك تكلم الى بلا صوت قائلة : « اتعرفه  
يازادشت ؟ »

وصرخت رعبا من هذا الهمس ، والد غاب عن  
وحيي : ولكنني سكت •

عندها تكلمت مرة ثانية الى : « انت تعرفه  
يازادشت ، ولكنك لاتنطق به ! »  
وأخيرا أجبت كما يجب العنيد : « أجل ، أنتي  
اعرفه ،

ولكنني لا أريد ان أنطق به ! »  
عندها عادت تتكلم بغير صوت وتقول لي :  
« الا تريد يازادشت ؟ اهلا يشسا حق ؟  
لا تتوازي في عنادك ! »

وبكيت وارتفعت مثل طفل وقلت : آه ! انا اريد  
حقا ، ولكن كيف استطيع ! تجاوزي عن هذا  
فحسب ! انه يفوق طائقي !

عندها تكلمت الى مرة أخرى بغير صوت : ماذا  
جرى لك •

يازادشت ! قل كلمتك وتحطري •  
وأجبت : « آه هل هي كلمتي ؟ من أكون أنا ؟  
أنتي

انتظر من هو أعظم شانا ، أنا لا أستحق حتى ان  
اتحطم عليه • »

زادشت يودع أصدقائه ، ليعود الى وحدته من  
جديد ، ان اشد ساعاته سكوتا قد تحدثت اليه ،  
صوت سيده المخيفة قد همس في أذنه ، وملا قلبه  
بالرعب ، حقيقته الخفية الباطنة تريد أن تكشف  
من وجهها ، فكرته المختبة في أعماق نفسه تميد  
الآن ان تعبر عن نفسها . ففي اشد ساعاته سكوتا  
يتجلى له اشد الأشياء حبا في السكون . وسر  
الزمن الذي طالما عذب وطارده على وشك ان يعلن  
الآن من نفسه ، ان يكشف الظلمة عن جرهوه  
وماهيته - الحظوظات تمر ، والعجالات تدور ،  
والأنهار تجري ، وحيات الرمال تتساقط في الساعة  
الزجاجية ، والزمن نفسه يمر في سكون ، لأنه  
أشد الأشياء سكوتا . ان السيدة المخيفة تقول  
لزادشت : أنت تعرفه ؟ لكن ذلك الشيء الذي

لا يقوى على أن ييوح به لنفسه ، ذلك الذي  
يفوق طاقته ، والسفلى سيعود من أجله الى  
وحدته ويفترق عن أصدقائه ، هو الهامة المفاجي،  
عن معنى الزمن ، هو معرفته الجديدة بسر الذي  
يتعدى حدود الحاضر والماضي والمستقبل • ان  
زادشت في طريقه الى القمة ، في طريقه الى فكرته  
المحيرة عن عودة الشبيه الأبدية •

عجيب أمر زرادشت ! فبعد أن أعلن على المجتمعين  
في السوق حول الرافض على الجبل عن مذهبه  
عن الانسان الأعلى ، وعلى رفاقه وتلاميذه عن فكرته  
المخيفة عن موت الله وعن ارادة القوة ، شمله الصمت  
والارتعاش فلم يجد مذهبا يعلنه ، وعذبه الهامة  
الجديد فلم يجد الكلمات التي تعبر عنه • زرادشت  
الآن يعود الى جولاته ، ويسير الى كهفه الراقص  
في أحضان الجبل ، ليواجه هناك وحدته الأخيرة  
العظيمة ، وينفرد مع فكرته التي تشبه الهاوية  
التي لا قرار لها ، ويشتغل التحول الجديد في كيانه •  
انه في القسم الثالث « عن الوجه واللغز » من كتابه  
« هكذا تكلم زرادشت » يتحدث الى الملاحين الذين  
يعبرون به البحر ، وحديثه مملوء بالالغاز والرموز  
ويحدث الى « المبيت » في المدينة العظيمة ، ولكنه  
يحدث الى الآخرين بقدر ما يتحدث الى نفسه ،  
تحدث الى « الأرباب الأعلى الى الجميع . وتحدث  
عن « القوة الى القليلين ، ولكنه  
الآن يتحدث من عودة الشبيه الأبدية الى نفسه  
وحدها • ان فكرته الجديدة ترتفع فوق كل الأفكار  
كما ترتفع به الى القمة المخيفة التي تنتظره بالسعادة  
أو بالجنون •

يقول نيتشه في كتابه « هذا هو الانسان Ecce homo  
عن زرادشت

« سأروي الآن حكاية زرادشت ، ان الفكرة  
الأساسية في الكتاب ، فكرة عودة الشبيه الأبدية ،  
هذه الصياغة السامية للايجاب ، التي لا يستطيع  
الانسان أن يصل الى صياغة أسوأ منها ، ترجع  
الى شهر أغسطس من عام ١٨٨١ »

عودة الشبيه الأبدية اذن هي قلب الكتاب النابض  
وهي الوسط والمركز الذي تدور حوله أفكاره •  
انها تأتي بعد فكرته الآخرين عن الانسان الأعلى  
وعن ارادة القوة ، ولم يكن من الممكن أن تأتي بغير

(\*) أعمال نيتشه الكاملة ، المجلد الخامس عشر ، ص ٢٨  
دار النشر كورنر •

التراث الغربي كله ، وينهار صرح المثالية الأفلاطونية  
المسيحية بأسرها .  
فإذا عرف الانسان أن كل ما يعلو عليه من آلهة  
وأخلاق وعالم آخر هو سبب شقائه وغربته عن

هذا الترتيب . لقد بدأ زرادشت بالتشهير بالانسان  
الأعلى : أنا أعلمكم الانسان الأعلى . الانسان الأعلى  
هو معنى الأرض ، هو الصاعقة . والانسان شيء  
ينبغي أن يتفوق عليه . هو حبسل مربوط بين



نفسه وعن الأرض . أمكن للمثالية أن تنقلب  
رأساً على عقب ، واستطاع زرادشت أن يقول كلمته  
الرهيبة : « ماتت الآلهة جميعاً » . الآن نريد  
أن يحيا الانسان الأعلى » . وموت الله ، أو سقوط  
المثالية والايمان بعدمينها ( إذ ينبغي أن تفهم

الحيوان والانسان الأعلى ، جبل معبود فوق الهاوية  
والانسان جسر لا هدف ، مبرر الى هذا الانسان  
الأعلى الذي يريد أن تمتلئ به الأرض ذات يوم .  
ولكن هذا الانسان الأعلى الذي يطالب به زرادشت  
لا يمكن أن يتحقق حتى « يموت الله » ، أي حتى يتحطم

أردت أن ترى حقيقة الأشياء جميعا وسببها الخفى .  
ان عليك أن ترتفع فوق ذلك نفسها - الى أعلى ،  
الى أعلى ، حتى تجد نجومك أيضا قد أصبحت  
تحتك ! \*

ان القمة العالية التى يصل اليها الآن تفكير  
زرادشت هى القمة التى ارتفع فيها حتى سوف  
ارتفاعه فوق نفسه ، أى التى يرتفع فيها فوق  
إرادة القوة ، وتفكر فى حقيقتها وسبب وجودها .  
ولكن ارتفاعه الى قمته الأخيرة هو فى نفس الوقت  
- وهذه هى المارقة التى لا يمكن بدونها أن يفهم  
تفكير نيتشه - هبوطه الى أعماق الأعماق . انه يصل  
الى القمة حين يفوس الى الهاوية . أو هو يرتفع  
الى أقصى حدود الارتفاع حتى يصل الى الموضع  
الذى تتحد فيه القمة والهاوية : « من أين تأتى  
أعلى الجبال ؟ هكذا سألت ذات يوم . عندما تعلمت  
انها تأتى من البحر . هذه الشهادة مكتوبة فى

.....  
يصل أشد الأشياء ارتفاعا الى ارتفاعه » . ان  
زرادشت لن يصل الى أعلى قمم الانسان الأعلى  
..... الى أعماق بحر الزمن . التحول  
..... عن التفكير فى حقيقته العالم  
..... منه الأخير . ان أشد الناس  
وحدة يفكر الآن فى أشد الأشياء شمولا . انه وحده  
يستطيع الآن أن يخرج الى العالم الرحب . والذى  
تجرد من كل شيء يستطيع الآن أن يرى سر كل  
شيء . وهذا هو يروى رؤياه الى الملاحين ، رؤيا  
الوحيد . انه يختار هؤلاء المفكرين الباحثين ،  
الفرحين بالألفاظ والجسورين ، الذين يقطعون  
الأسفار البعيدة ولا يحبون أن يعيشوا بغير خطى ،  
لكي يوبخ لهم بفكرته عن عودة الشبية الأبدية . انه  
يحكى لهم تجربته العاصلة بالأحاجى والرموز :  
« عطشان مضيت منذ عهد قريب قرب غبش الضباب  
الملون بلون الجثث - عطشان صلب العود ، يشفقين  
مصعومتين . لم تكن شمس واحدة قد أفلت من  
عينى » . لقد صعد ذات مرة على الجبل ، وعلى  
كنهه جلس « روح الفل » ، نصف قزم ونصف  
حيوان يدب فى الطين ، وظل يصعد متحديا هذا  
الروح الذى يشده الى أسفل ، ويصحب فى أذنيه  
الرصاص ، ويقر فى ذهنه أفكارا من رصاص . ان  
طريقه هو الطريق الصاعد الى أعلى درجات

( \* ) أعمال نيتشه . طعة كرونر ، المجلد العاشر ،  
ص ٥٥ .

هذه الكلمة المخيفة من هذه الناحية وحدها ، بعيدا  
عن كل صلة بالإيمان أو الإلحاد ( لأسبيل اليه الا  
إذا سال زرادشت كل موجود ، وتسأل الى قلب كل  
شيء ، ليكتشف هناك إرادة القوة . سوف يعرف  
ان إرادة القوة هى حقيقة الموجود ، هى سر حياته  
وحركته ، وصموده وهبوطه ، وإنذاره وموته .  
إرادة القوة هى كل ما هو موجود ، من حيث انه  
موجود فى الزمان . والتواجد فى الزمان هو طريقها  
ومجالها ، من حيث هو صراع فى مسيل القوة ،  
وكفاح من أجل العلو والتفوق . ولكن إرادة  
القوة التى تتحرك فى الزمان ، وتصارع  
فى الزمان ، هى نفسها تحت رحمة الزمان ، أسيرة  
سلطانته وقوته . والزمان هنا هو المستقبل الذى  
تتحرك فيه وتسمى الى تحقيق ممكناتها ، وهو  
كذلك الماضى الذى يشته ويعد من قوتها .  
الإرادة مقيدة إذن بمجرى الزمان ، مجبورة على  
السير معه الى الامام ، لا تستطيع أبدا أن تريد  
العودة الى الوراء . أفكار نيتشه الأربع الأساسية  
اذن مرتبطة بعضها ارتباطا وثيقا : الإنسان  
الأعلى ، مرشد يموت الله ، إرادة القوة ،  
القوة ، وهذه بمجرى الزمان . تركب فى  
اتحاد العالم فى هذا العالم . كل  
هذا العالم ككل ، هو موضوع فكره عن المسمود  
الأبدى .

ولكن فكرته سر يتهيب من الكلمة ولغز يخاف  
من التعبير . ان نيتشه يتردد فى الالصاح عنه ،  
ويحيطه بجدار من الكتمان بعد جدار . ذلك انه  
وليد الرؤية والالهام ، بعيد عن المنطق والعقل .  
انه يتخفى فى ظل الرهبة والسكون ، ويرتمى  
بحمى الكشف والجنون . ربما لأن صاحبه قدترك  
الآن طريق التراث الميتافيزيقى كله ، ووجد نفسه  
لأول مرة حائرا بغير طريق .

لقد رأينا كيف خاطبته ساعته الساكنة ، كيف  
نادته فكرته الوحيدة المدهشة نداءها الهامس  
المخيف ، وكيف لمحت اليه بسر الزمان - كان  
جسده أضعف من أن يحتمل رعشيتها ، فهو الآن  
يعود الى التجول الوحيد ، يصعد جبلا بعد جبل ،  
ويرتفع من قمة الى قمة . ان عليه أن يصل الى  
قمته الأخيرة ، أن يدخل دائرته المقدسة ، أن يترك  
كل القيم ورائه لكي يرى قلب العالم ، وينظر الى  
هاويته السميكية : « أما أنت ، يازرادشت ، فقد

على كل حيوان ، كما تفوق على كل الم ، لأن المة هو أعقق الآلام . انه يواجه القزم بأشجع أفكار الانسان ، بفكرته التي تجعله يقول للحياة : « هل كانت هذه هي الحياة ؟ حسنا ! فلنكن مرة ثانية ، » « ايها القزم ! أنا أو أنت لا ناك لا نعرف فكرتي العميقة عمق الهاوية ! انك لن تستطيع احتمالاتها » ويقفز القزم من فوق كتفيه . ويحترق زرداشت من روح الثقل الذي كان يقبده . ويبدأ الحديث بينهما عن الزمان .

كان زرداشت والقزم يقفان تحت بوابة على طريق . انظر الى هذه البوابة ، ايها القزم ! انهادات وجهين . هناك طريقان يجتمعان هنا ، لم يحدث لمخلوق أن وصل الى نهايتهما . هذه الحارة الطويلة الى الورد ، تمتد امتداد الأبدية . وتلك الحارة الطويلة الى الامام ، انها أبدية أخرى . الطريقان يتقاطعان ، يصطدمان . تحت هذه البوابة يتلاقيان واسم البوابة مكتوب عليها : « أنها اللحظة » .

لنتفكر الآن ماقلناه من أن ارادة القوة وصلت الى ما الهائي حين عرفت أن الزمان هو طريقها ومستقبلها . ففي استطاعة الانسان أن يسير في المستقبل ، أما الماضي الثابت الذي لا سبيل الى تغييره . ان قصة ارادته . ان أقصى ما يمكنه أن يفعله . ان يسلح بحمته . مرة واحدة . ان يعقد الصلح بين الحرية والضرورة عن طريق الخضوع بحريته لهذه الضرورة ( وقد عبر شيلسر عن هذه الفكرة فسامها الصلح بين القدر والحرية ) وانتزع شوكة الجبر من مخلب القدر .

ولكن زرداشت يفهم الزمان فهما آخر . انه يوجه حديثه ضد القزم ، ويواجه هذه الحتمية الزمنية بالذات ، فالحلقة هي النقطة التي يتلاقى فيها دربان طويلان ، يسير أحدهما الى الامام ويسير الآخر الى الوراء . ان رأسيهما يصطدمان عند هذه اللحظة . فيتقاطعان ويتناقضان . ومع أن الماضي هو مآكان وانتهى أمره ، والمستقبل هو ما لم يكن بعد ومازال مفتوح النوافذ على شتى الممكنات فانها مع ذلك يصطدمان ببعضهما في اللحظة أو « الآن » ومن هذه اللحظة العابرة الفانية يتبدد الدربان كل الى غايته ، فاما أحدهما فيمضو الى الماضي الأبدى ، وأما الآخر فيمضو الى المستقبل الأبدى .

الانسانية ، المرتفع الى الانسان الأعلى ، على الرغم من روح الثقل ، عدوه اللدود . وهو طريق المبدع الذي يعلو فوق نفسه ، طريق الارادة الخلاقة ، التي ترتفع فوق ذاتها على الدوام . ولكن هل كان في وسعه أن يستمر في الصعود ؟ هل يستطيع الانسان الخلاق أن يتجاوز ذاته الى غير حده ، أم لابد له أن يصل الى نهاية يقف عندها ؟ ان روح الثقل الذي يبرز فوق كتفيه يهيمس في أذنيه بفكرته الثقيلة الخائفة ، ويحاول أن يقل ارادته المنطلقة الى المستقبل : « زرداشت ، يا حجر الحكمة ، أنت ايها الحجر المتدفع ، يا محطم النجوم ! قدقت بنفسك الى أعلى ارتفاع . ولكن كل حجر يقصد به ، لابد أن يسقط ! »

طموح الانسان لابد أن يهبط في نهاية المطاف . الصعود الالمتناهي مسحيل . لأن الزمن الالمتناهي يسحق له حدا . انه يستنفد كل طاقته ، ويقسوى على كل ارادة قوية ، ويقوض كل أمل شامخ . روح الثقل يجذب كل كرة يقذفها الطموح الى الأرض . والنظر الى هاوية الزمان او الى عت كل مشروع يقدم عليه الانسان يشل الجسد ويصيب الفكر بالدوار . كل معنى يصبح الآن بالقياس الى الزمن اللامحدود عديم المعنى ، وكل مغامرة عبثا ، وكل عظمة حصاد ريع . ان روح الانسان ، أو طموحه ، لا تنافس الزمن ، تمنع انفسه من الانسحاب الى الاسفل ، والانسحاب الى الأعلى ، وتحول بينه وبينه . ويسحق طموحه تحت عجلات الزمن : السيزم اللامحدود يتبلع كل قوة محدودة . ويجذب الى قاعه السحيق كل سفينة تحاول أن تكتشف سره . وكيف يستطيع أن يعرف الزمن من هو نفسه زمني ؟ ألا تفترض المعرفة نوعا من « الخروج » عن الموضوع الذي نريد أن نعرفه ، أو نوعا من الاستقلال عنه ؟ ولكن كيف نستطيع أن نخرج من الزمن ونحن سائران في تياره ؟

ولكن زرداشت لا يياس . انه يستنجد بشجاعته لكي يتغلب على هذا الروح الثقيل ، هذا القزم . هذه المعرفة القاتلة بجبروت الزمن ولا نهائيته . انه يستنجد بالشجاعة التي تعينه على احتمال فكرته العميقة عمق الهاوية ، فكرته عن الصعود الأبدى . ولا بد أن تكون هذه الشجاعة شيئا لم يسمح به أحد ، شجاعة « تميت الموت » ، تهاجم لأن في كل هجوم « لميا رنانا » ، لأن الانسان هو أشجع الحيوانات ، وبهذه الشجاعة تفوق



ما معنى أبدية الزمان ، أبدية الزمن الماضي والزمن المستقبل ؟

ان زرادشت يستخلص النتيجة التي تترتب على هذه الأبدية المزدوجة في الزمان . انه يقول للقرمز : « انظر الى هذه اللحظة . من بوابة هذه اللحظة يسير درب ابدى طويل الى الوراء ، خلفنا تمتد ابدية . ليس حتما أن يكون كل ما يقوى على السير من بين جميع الأشياء قد سار من قبل على هذا الدرب ؟ وإذا كان كل شيء قد وجد هنا من قبل ، فماذا ترى ايها القرمز في هذه اللحظة ؟ ليس حتما أن تكون هذه البوابة قد وجدت من قبل ؟ والىست الأشياء جميعا مرتبطة ببعضها على هذا النحو ارتباطا وثيقا بحيث أن هذه اللحظة تجر وراءها كل الأشياء المقبلة ؟ كما تجر نفسها بالتالى ؟ »

وبعبارة أخرى فان الماضي اللامتناهى لا يمكن تصوره كما لو كان سلسلة لامتناهية من الأحداث المحددة على الدوام . وإذا كان هناك ماض غير محدود ، فلا بد أن يكون كل ما يمكن أن يحدث قد حدث . من ماضى ابدى لا حكر أن بعض الأشياء قد خرجت عنه شيء . بل كل ما يحدث في الزمان قد حدث فيه من قبل . فاندسة على تسلسل ان يكون كل ما يحدث قد حدث . ان يكون الزمن كله قد مر من قبل . كما تستقل ابدية . ان يحدث في المستقبل كل ما يمكن أن يتم في داخل العالم من أحداث زمنية . ونحن حين تصور الماضي والمستقبل كأبديتين لامتناهيتين ، لابد أن تصور أنهما هما الزمان كله بكل ما يشتمل عليه من مضمونات زمنية . ولكن حين تصور الزمن الكلي مرتين ؟ ليس في هذا تناقض أولئك هذا التصور هو الذى سؤدى بزرادشت الى فكرته عن عودة الشبه الأبدية . فكل الأشياء ، وكل ما يدخل في الزمن أو يسير فيه ، لابد أن يكون قد سار فيه من قبل ولابد أن يسير فيه في المستقبل . فعودة التشبيه تقوم على أبدية دورة الزمان . لابد أن يكون كل شيء قد وجد من قبل ولابد لكل شيء أن يعود في المستقبل من جديد : « وهذه العنكبوت السبيلة التي تزحف في ضوء القمر ، وضوء القمر نفسه ، وأنا وأنت ونحن نتهاوس تحت هذه البوابة ، نتهاوس عن الأشياء الأبدية . — ليس حتما أن تكون قد وجدنا من قبل ؟ ليس حتما أن تعود مرة أخرى ونسير على ذلك

زرادشت اذن يبدا من الزمن كما يدور في داخل العالم . انه عنده سلسلة من اللحظات أو « الآنات » وهو يقف عند أحد هذه الآنات ليرى سلسلة لامتناهية من الآنات الماضية تمتد ورائه ، وسلسلة أخرى من الآنات المستقبلية تمتد امامه . ولكن السؤال الآن ان كانت هذه الآنات تمتد حقا الى غير نهاية ، وان كان دربا الزمن يعترقان الى غير التقاء والماضى البعيد يترك وراءه ماضيا آخر أبعد منه ، وكذلك المستقبل الى ابد الأبدين : هل يستطيع الانسان حقا أن يتصور هذه اللانهائية الزمنية ؟

الا يتوه الفكر الانسانى وهو يحاول ان يتخيل الماضى السحيق ويلاحق المستقبل البعيد ؟ الا يقف الموت لمخامرته البالسة بالمرصاد ؟

ويسأل زرادشت القرمز : « ولكن من يقضى على أحد هذين الدربين — ويظلل يقضى ويمضى على الدوام : الا تعتقد ، ايها القرمز ، أن هذين الدربين يعترقان الى الأبد ؟ » انه يريد أن يعرف منه ان كان التفكير في الزمان كما نالقه في داخل العالم ، وكما تفرق فيه بين الدربين اللذين سير كل منهما في اتجاه معاكس للأخر ، من حيثة لاحره على لزم . انه يريد أن يفهم منه معنى الأبدية . يقول ان الدربين سيران في طريقين مستقيمين والماضى الأبدى . هل هو الأبدى حقا ؟ أم هو اللامسمى . « الشيء » الذى نسميه عادة بالتكرار ؟

وبرد عليه القرمز قائلا : « كل ما هو مستقيم فهو كاذب ، الحقيقة كلها متوترة ، والزمن نفسه دائرة » . ان القرمز قد وفر على نفسه عناء الإجابة . حقا ان اجابته صحيحة من وجهة نظر نيتشه ، ولكنها سهلة يسيرة . فالزمن عنده دائرة . الماضى والمستقبل يتعانقان هناك في اللانهائية غير المنظورة كما تفعل الحبة التي تمض ذيلها . والزمن اذن حلقة من اللحظات ، أو دورة من الآنات . فهل هذا هو معنى المود الأبدى ؟ أم ان القرمز قد أقصد الفكرة التي تحير زرادشت دون أن تستطيع التعبير عن نفسها : « ياروح الثقيل ! — هكذا قلت لعمى غضب — لا تأخذ الأمر بهذه السهولة ! » وهل كان في مقدور القرمز ان يجد تصورا آخر يعبر به عن دورة الزمن داخل العالم الذى نعيش فيه غير التصورات المألوفة كالدائرة أو الحلقة ؟ اليس له عنده في ذلك مادام لم يفكر في الزمن الكلي ، بل اقتصر على ماسميناه بالزمن داخل العالم ؟

الدرب الآخر ، بعيدا ، منطلقين الى الامام ، على هذا الدرب الطويل المزعج — اليس حتما أن تعود عودا أبديا من جديد ؟

ولا يكاد زرادشت ينتهي من تساؤله حتى يسمع نباح كلب هائج مجنون ، يرتطمش ويتنفض ، ويتحدى ويستغيث ، ويسحقه رعب وحشي مبيت ، وكأنه يحاول أن يعض يد الموت التي تريد أن تقيض على رقبته : « حقا ، أن مارايت لم تبصر عيناى مثله من قبل . رأيت راعيا شابا يتلوى ويتخفق ويتنفض مقشعر الوجه ، برزت من فمه حية سوداء نعيه . هل حدث لي أن رأيت كل هذا القرف والغرق الشاحب على وجه انسان ؟ أتراه كان قد استسلم للنوم فتسللت الحية الى فمه ، وراحت تمضه وتمضه ؟ راحت يدي تضد الحية وتشدها — بلا جدوى افلم تستطع أن تنتزع الحية من فم الراعى . فانطلقت منى صيحة : عض ، عض ! افصل الرأس ، عض ! كل فرعى ، حقدى ، قرعى ، اشفاقنى ، كل ما فى من خير وشر صاح معى صيحة واحدة »

فكرة العود الأبدى زحفت كما تزحف الحبة ر جوف الانسان . انها فكرة خائفة تلك التي تهمس له بأن كل شيء سيعود . ولما كان من بين أمور لكل طموح الانسان عظيم ، والطريق الرغوى الذي يؤدي الى الانسان الأعلى حقا ، فلو ان الانسان رأى يعود الانسان الفاتح الصبر من جديد . وان كان الزمن سيعيد كل شيء كما كان هكل مفامرة الانسان عيث ، وكل اتعابه هياه . ان فكرة العود الأبدى ، تبدو الآن وكأنها تناقض ارادة القوة ، وتفوق الحياة على نفسها أكثر مما فعلت مع روح الثقل التي تمثلت فى القزم . ولكن هذا هو ما يسدو فى الظاهر فحسب . فزرادشت يصيح بالراعى أن يعض الحية ويفصل رأسها عن الجسد . ويغفل الراعى كما أمره الربى الملعن الوحيد . وإذا بالراعى يتحول شيئا آخر : « لم يعد راعيا ، لم يعد بشرا ، بل متحولا ، متجليا ، يضحك ! أبدا لم يضحك من قبل انسان على هذه الأرض كما ضحك ! »

ان احتمال فكرة العود الأبدى قد أتى معه بالتحول العام فى وجود الانسان . لقد أحال الجذ مرحا ، والثقل خفة ، والعبوس البشرى رقصا الهيا .

غير أن فكرة العود الأبدى ذات وجهين ، نستطيع أن ننظر اليها من ناحية الماضى كما ننظر

اليها من ناحية المستقبل . فإذا كان كل ما حدث مجرد تكرار لما حدث من قبل ، فلا بد أن يكون المستقبل بدوره ثابتا ، وأن يكون عودا لما حدث فى الماضى . ولابد أن تصدق العبارة التي تقول انه لا جديد تحت الشمس ، ولا بد أن يكون كل فعل يقوم به الانسان وكل مفامرة يخطر بها عينا وباطلا ، ما دام أن كل شيء قد حدد وحسم أمره من قبل . ولكننا نستطيع أيضا أن ننظر الى المسألة من ناحية أخرى فنقول — على العكس مما قلناه — ان فرصة الفعل ما زالت باقية أمامنا ، وان فى وسعنا أن نحسم أمرنا دائما من جديد مثلما نحسمه فى هذه اللحظة ، فكل لحظة يعيشها لها دلالة تتجاوز حياتنا الفردية ، وكل لحظة لاتحدد المستقبل المعروف فحسب ، بل تحدد كذلك كل مستقبل يتكرر فيما بعد . فالحظة

هى مركز الثقل الذى يقع على كاهله عبء الأبدية . والقرار اللحظى الذى تتخذه على هذه الأرض هو الذى يفصل فى أمر جميع الأحداث المتكررة الوجود الأرضى ، مثلما يفصل حياتنا الدنيوية فى رأى الأديان السماوية فى مصير النفس فى الآخرة . فحسمنا فى هذه اللحظة هى التي تحسم أمر الوجود . فكل ما فى الوجود نفسه . وفكرة العود الأبدى نفسها غير اساسية للوجود الانسانى . هى حقيقته ، وعمقه ، ومركز الثقل فيه .

غير أننا لو نظرنا الى الناحيتين اللتين تحدثنا عنهما نظرة مدققة لوجدنا أنهما معا موضع السؤال . ففكرة العود الأبدى ترفع التضاد الموجود بين الماضى والمستقبل ، أو بالأحرى تضىء على الماضى طابع الامكان المفتوح الذى يتصف به المستقبل ، كما تخلع على المستقبل طابع الثبات الذى يتميز به الماضى . أنهما يتداخلان فى بعضهما على نحو نادر عجيب ، فالزمن يصبح شيئا ثابتا ومتحركا فى وقت واحد ، شيئا تقرر بالفعل وقابلا لاتخاذ قرار فى شأنه . والارادة لا تستطيع ان تتجه الى المستقبل فحسب ، بل هى فى نفس الوقت تعود بإرادتها الى الماضى ، والزمن يفقد اتجاهه المستقيم المألوف ، ويصبح ما للمستقبل للماضى ، وما للماضى للمستقبل . كل هذا لابد أن يحررنا ويدهشنا ويخيفنا . فنعن لا ندري ان كان نيتشه يعبر عن



فصل بعنوان « قبل طلوع الشمس » قد نخطئه  
فنرى فيه الهامات نفس شاعرية تسحرها روعة  
الفجر ويذهلها سر النور - ذلك أن الصور الشاعرية  
عند نيتشه هي دائماً رموز تدل على فكره • وما يراه  
زرادشت وهو ينتظر مطلع الشمس هو « هاوية  
النور » ، هو الأفق الكوني الواسع المتوهج ، هو  
السماء التي تظل الأشياء كلها من تحته ، وتضيئها  
وتجمع وحدتها : « ان التقي بنفسى فى عليائك -  
هذا هو عمى ! ان أخفى نفسى فى نفاذك هذه هي  
براعتى ! »

فالمفكر هو الذى يواجه السماء ويفتح عينيه  
وصدره لنورها الساطع الشامل • ومدى العمق  
فى تفكيره يتوقف على قدرته على أن يفتح كيانه  
للنور ، الذى يسطع فوق الأشياء جميعاً • وبراعة  
الوجود هي نور العالم الذى يقر كل الوجودات •  
والتفكير فى العالم بكليته يبدد « الخطيئة » و « الذنب »

فكرة خيالية مجنونة تبتد كل افكارها التي تمودنا  
ان نفهم بها الزمن ، او ان كان يكشف لنا من  
معرفة اعمق بالزمن تحيط به فى افقه الكوني الشامل •  
لاندرى ان كان يلاحظ الزمن كما يراه فى حركة  
الموجودات « داخل » العالم ، او ان كان يتجاوز  
مجال العالم كله حيث لا يستطيع أن يلحق به فكل  
ولا منطق • فالقسم الثالث من كتاب نيتشه « هكذا  
تكلم زرادشت » مضطرب البناء ، يشبه جزيرة  
العجائب التي تزدحم أدغالها بالألفاظ والأحاجي  
والرموز • انه لا يكاد يبشر بفكرة العود الأبدى فى  
الفصل الذى أشرنا اليه « عن الوجه واللفظ » حتى يقطع  
بشارته • ولكنه يعود فى الفصول التالية فيؤكد  
البشارة من جديد ، ويعلن مقدم « الظهور العظيم »  
الذى يتم فيه العود الأبدى ، وينتصف الزمن  
ويكشف القناع عن سره الشامل الرهيب : « انظر !  
انه يتقدم ، انه يقترب ، الظهور العظيم ! » ثم يأتى

عودة الشبيه الأبدى هي مدار فلسفة نيتشة وأعنى أفكاره جميعاً . إنها تفتقر إلى البناء التصوري المحكم والمعالجة المنطقية المحددة ، وتوشك أن تكون نبوة معتمة أو سرا مطلقاً يحاول الشاعر الفيلسوف أن يكشف عنه . إنه يتكلم على لسان زرادشت ، وزرادشت هو معلم الوجود الأبدى ، كما هو معلم الإنسان الأعلى وإرادة القوة . ولكنه لا يعلم بقدر ما يشير ويلمح . فروياه عن حاوية الزمان تعبر عن نفسها بالرمز والمفرد . ولكنه لا يلجأ إلى ذلك حبا في التعمية ، ولا ولما بالأقنعة ، بل لأن فكرته عن الوجود الأبدي ترتفع به إلى القمة الوحيدة التي لا يصل إليها سلم اللغة ، وتبتعد به وراء حدود الكلمة والعقل والمنهج . وعجزه عن التعبير عن هذه الفكرة تعبيراً تصورياً ليس مجرد عجز فردي كامن فيه ، بل هو دليل على عجز التراث الفلسفي السني يقف على أرضه . أنه يحارب الميتافيزيقا التقليدية ويريد أن يقلبها رأساً على عقب ، ولكنه يظل مع ذلك معيداً بها ، مرتبطاً بوسائلها وأدواتها . ~~فإنه كان يصارع الإلاطونية والمسيحية وأخلاق~~ ~~المسيحية~~ . يصارع التعبير التقليدي للوجود ، فهو لا بل يتحرك في أفق هذه الميتافيزيقا التقليدية ، ~~سند مقولاتها وتصورتها ، ويحاربها بنفس~~ ~~الذي~~ . ~~ن حكر في الوجود الأبدى صبح~~ ~~المعالم ككل هو~~ . مسكنه الرئيسية . أنه ينظر إليه الآن نظرة زمنية . فكلية العالم تصبح هي كلية الزمان أو أبدية . بهذا يستبدل نيتشة أرضاً لم يطرأ أحد قبله ، ويحاول التعبير عن شيء لا اسم له . أنه يلتفت حوله فلا يجد التصور الذي يسعفه ، ويقف على حافة الهاوية التي لا ينتج عنها ثراث أو تقليد ، ويحس برغبة الرائد حين تطرق قدمه أرضاً مجهولة : « يا أخوتي ، أن من يكون رائداً ، يكون هو الضحية دائماً » . هو رائد الفكر الذي يتجاوز الأشياء كلها ويحاول أن يفكر العالم بأكليته . ولكن الصعود فوق جميع الأشياء التي تدخل في العالم لعمم العالم نفسه ، والعلو على الموجودات كلها لا يدرك الوجود بذاته بوقوعه من ذلك في شباك هذا العالم الذي أراد أن يطير فوقه . ذلك أننا في كل مرة نحاول فيها أن نتصور العالم على أنه ذلك الذي يحيط بالأشياء جميعاً ويتجاوزها لا بد وأن يظل تصورنا له محدداً بالأشياء ، فنحن لانستطيع أن نخرج من العالم إلى العالم ، ولا أن نعلو فوقه

كما يحو « الحبر » و « الشر » وغيرها من كلمات البشر التي تغطي كالسحب وجه السماء . وبالعكس في العالم بأكليته — العالم الذي سير الزمان وأوجد المكان — يمنع غضب الآلهة ، ويتخبر سطوة القدر ، وينهار بناء العالم الآخر ، وينهدم أن كل تقسيم ميتافيزيقي أو أخلاقي للوجود — الانقسام يتحدر ، ويصعد ويستعيد براءة الأطفال : « فوق كل الأشياء تقف السماء المصادفة ، السماء البراءة ، السماء الاحتمال ، السماء الكبرياء » . ذلك أن جميع الأشياء « قد عدلت في نبع الأبدية ووراء الخير والشر ، الخير والشر نفسها ليس إلا ظلالاً وأحراماً رطبة وغيماء » . لكن الأشياء لم تعد في نبع الأبدية لأنها وجوداً آخر غير وجودها الأرضي . لا بها حميمية في دنائها تتجاوز عمرها الفاني . ذلك لأن الأبدية والزمانية ليسا شيئين مختلفين ، بل هما في الحقيقة شيء واحد فارص . بدعباره لعبود الأبدى ، هو في اجتماعه الأبد نفسه . ورؤية الموجود في نور العالم ، رؤيه زرادشت البريشة النقية ، معتسها أن تخلص هذا الموجود من كل ما ألصقه الأجيال الطويلة على صدره من قدر وأخلاق وعالم آخر . ~~الظهور~~ من كل التفسيرات الغيبية و ~~التي~~ . يسير في الزمن وكأنه طفل حفيف ريش في عاصف السماء من فوق ، أيتها السماء ، سبي ، ~~التي~~ . هو نقاؤك الآن عندي ، أن ليس هذا ~~الذي~~ . أيدى للثقل ولا هناك شباك عكوب . أنك عيني أرض ترقص عليها المصادفات الإلهية ، وأنك عندي مائتة آلهة لزهري وللعلى الزهري . فلصحب الوجود قد أصبح الآن لعباً إلهياً ، والمفكر الذي يفتح صدره ويصره لنور السماء ويصانق العالم يقف أنه يستطيع الآن أن يسأل السماء قائلاً : « الست أنت نورا لنأري ؟ اليس عندك النفس الشقيقة لرؤيتي والهامي ؟ » . أن زرادشت قد تمتع بكيانه كله للعالم . وهذا التفتح الشامل هو الذي يتوقف عليه فهمه الأصيل للوجود الأبدى . لقد رفضت الغشاوة عن بصيرته ، وتحرر من قيود الموجودات ، واستحم بالنور الذي يضر جميع الأشياء ، وتخلص من روح الثقل التي ترمقها معاني الأخلاق والدين وما وراء الطبيعة ، وتوصل إلى سر الزمن حين وقف تحت وراء الخير والشر ، ويقترب من حقيقة العالم كله . بوابة اللحظة الأبدية الغالية ، بعيداً عن دربي الماضي الثابت المستقر والمستقبل الغامض الذي لم يولد بعد .

الا لسود متفوس في أعماقه . فتفكيرنا في العالم ككل لا يد له أن يبدأ مما في داخل هذا العالم، كما أن تصورنا للزمان مقيد بما يجري في داخل الزمان .

عودة الشبيه الأبدية هي إذن مذهب نيتشه في العالم ككل ، أو رأيه في كلية الوجود . وحديثه عن الأبدية التي تتجاوز كل ما يجري في الزمان من أحداث وكل ما يشتمل عليه من معطيات تتجاوزها لا نهاية له ، هو في حقيقته حديث عن العالم ، تردد كلماته معنى الاتساع ، والرحابة ، والشمول . والحديث يصل إلى ذروته في فصل بعنوان «عن الشوق العظيم» فمأذا يقصده نيتشه بهذا الشوق ؟

الشوق لا يعرفه إلا من يكاديه ، كما يقول الشاعر القديم . فهو حين القلب إلى ما لا تراه العين ولا تلمسه اليد ، فنحن لا نشاق إلى ما تستطيع أعيننا أن تراه ، أو أيدينا أن تلمسه . ربما استطعنا أن نشتهي ونميل إليه ، ولكن الشهوة والميل شيء ، والشوق شيء آخر . الشوق عسر . عسر عند

فمن ليمتد به عن كل ما هو قريب ، ومن يمتد الطولوة وملاعبها ، أو إلى الحياة الهائلة المليئة ، وقد نشاق أيضا إلى الموت المريح . عسر يخرج بنا عن حدود الموقف الراهن ونطأ به . صدق . نحن نسعد به عن كل ما قد . . . والقلب إلى شيء . ناه في الزمان والمكان ، وحالنا أشبه «بافيجينيا» على جزيرة تاوريس وهي تفتش بعينها ووجداتها وراء البحر عن بلاد الأغريق .

كلنا يعرف هذا الشوق . وكلنا يعرف أيضا ذلك الشوق إلى المجهول ، الذي يزيد عن أن يكون رغبة في الوصول إلى ما نشاق إليه ، بل ربما كان ينطوي على ميل غامض في أن يظل بعيدا عنا . وهذا اليمد الذي يشاق إليه نيتشه هو الذي يضع الإنسان في الزمان والمكان غير المحدودين ، ويفتح نافذة كيانه للعالم . هذا الفتح للعالم الشامل البعيد ، إبتغاء التقرب من الموجود القريب ، هو الذي يتخذ صورة العود الأبدى . أن زرادشت يتحدث إلى نفسه فيقول : «آه يا نفسي ، لقد علمتك أن تقول «اليوم» كما علمتك أن تقول «قديما» وفي عهد مضى» وأن ترقي فوق كل ما هو «هنا» وههناك .» لقد علم نفسه العود الأبدى ، أعنى علمها ألا تأخذ الفروق الثابتة في الزمان والمكان مأخذ الجدل ، ألا تستسلم لروح العقل الذي أوجد كل هذه

الفروق ، وأن تنظر إلى «اليوم» و«الغد» و«الأمس» وإلى «الها» و«الهنالك» بالنظرة التي تساوى بينها وتتجاوزها جميعا . ولكن كيف يتأتى لليوم أن يكون كالغد وكالأمس ، و«الها» أن يكون كالهنالك . أنها جميعا تتساوى في فكرة العود الأبدى . فإذا كان جوهر الزمان هو التكرار الأبدى ، انهارت الفروق القائمة بين الماضي والمستقبل . عندئذ يكون المستقبل هو ما كان دائما ، والعكس صحيح ، وتكون النفس حاضرة في الزمن كله ، حين لا تكثر بالفروق الموضوعة بين الأحداث . أنها عندئذ تكون حاضرة في «الكل» حيث تتلاشى الفروق الموجودة بين الأبعاد الزمنية المكتابة : «آه يا نفسي لقد خلصتك من كل الأكار الضيقة، نفخت عنك التراب والعنكبوت والظلال» . النفس المشتاقة هذا الشوق العظيم تعانق العالم بكتيحه ، وتغمر ذاتها في النور الشامل ، وتقف تحت سماء «البراءة والاحتمال» .

الإنسان يملو الآداب والعلوم التي يربطه بالعالم . يفتح دلال زرادشت عاريا أمام الشمس ، وقد ترك وراءه كل الطول القديمة التي فسرت الحياة بالخطية . . . وأخلاقا أخرى غير أخلاق القوة . . . ان روحه الحق تطارد السحاب . . . وتخرج من ظلال التراث الأفلاطوني ، وتخرج إلى آفاق العالم رحب . بعد أن رست يدها على العود الأبدى ، واكتشفت سر الزمان والمكان : «آه يا نفسي ، لقد أعطيتك الحق في أن تقول لا كما تقول العاصفة لا ، وأن تقول : نعم ، كما تقول السماء الريحه نعم ، وها أنت تقفين ساكنة كالنور وتخوضين الآن العواصف الناقية» .

ويمضي زرادشت في حديثه إلى نفسه ، فيبين لها أن فكرة العود الأبدى لا تلغي الحرية ، بل تحررها من القيد الذي رسفت فيه حتى الآن ، ألا وهو الاعتقاد بنشأت الماضي وحتميته ، ولكن عندما يكون الماضي كله هو في نفس الوقت المستقبل كله ، فإن النفس تكون لها الحرية التي تسود بها على «ما خلق وما لم يخلق» ويفتح الطريق أمام الإنسان الخالق المبدع كما لم يفتح أمامه من قبل ، وتتوون الصلة بينه وبين العالم الخالق المبدع ، الذي يوجد كل ما هو موجود ، في عود أبدي لا ينتهي . ثم يجدنها عن الاحتقار ، الذي لا يفترس النفس إقتراس الدود

نفسه هي الوعاء الذي يشمل كل ما هو شامل ومحيط ، وارتبطت بالوجود والزمان كما يرتبط الطفل بأمه ، وصارت كالسماء التي تسدل قبتها الزرقاء في جميع الأشياء : « آه يا نفسي ، كل شمس صبيتها فوقك وكل ليل وكل صمت وكل شوق ، صمالك نموت امامي كما تنمو عناقيد الكروم » . ان نفس الانسان تقف الآن بين الأرض والسماء ، بين القريب منها والبعيد ، وكأنها كرمة شبت من جوف الأرض لتعاقق النور ، انها مثقلة بشوقها الى العالم وحبا له ، مثلها الكرمة مثقلة بشمارها التي هي وليدة الأرض والسماء جميعا : « آه يا نفسي ، لا توجد الآن نفس أكثر منك حيا ولا أوسع شمولا ! واين يمكن للمستقبل والماضي أن يلتقيا ان لم يتلقيا هنالك ؟ » . لقد ارتفعت فوق العالم ، فزادت محبتها لكل ما في داخل هذا العالم . تودى الانسان ان يخرج الى الكل ، ولكنه بقي وسط الأشياء ، عرف اللاتمتاهي فتضاعفت صلته بالمتناهي ، وأحس العرجة باللامحدود ففاض عذابه بمحدوديته ، وحزنه على نهاية العالم وفنائه . الارتفاع الى القمة قذف به الى أعماق ، عز في المصير ، راده شعورا بعامة المصير . ان نفس زرادشت لا بد أن ترقص وتغني ، حتى لا يبدى في هذا شوقها العظيم . « أن تغني عاءا من عواصم حتى يسكن جميع البحار ، وتصفى الى شوقك ، حتى تسبح القارب فوق البحار الساكنة المشتاقة ، حتى تسبح المعجزة الذهبية ، الى بحر حواء ، كالأشياء الطبية الشريفة لمعجزة : وكذلك الكثير من الحيوانات الكبيرة والصغيرة وكل ذي أقدام خفيفة عجيبة ، حتى يستطيع السير على دروب البنفسج - الى المعجزة الذهبية ، الى القارب الحر والى سيده ، زارع الكروم الذي ينتظر وسكينته في يده » . هذا « الشوق الانساني » العظيم ، السدى يعرف أن جوهر العالم هو العود الأبدى ، لا بد أن يتحقق ، والباحث عن نفسه لا بد في النهاية أن يجد نفسه .

وفكرة العود الأبدى تفهم الزمن على انه تكرار ابدى . أما ما هو هذا التكرار الأبدى فان زرادشت لا يريد أن يقوله بل يريد أن يتغنى به . فالنفس التي انطلقت تسبح فوق البحار الساكنة المشتاقة تقابل القسارب الذهبى الذى يسبح فوق مياه الصيرورة . هذا القارب هو آخر ما يمكن أن تصل اليه النفس ، هو قلب الوجود ومركزه . الأشياء

لأنه احتقار محب عظيم ، يحب الى أقصى حدود الحب ، عندما يحتقر الى أقصى حدود الاحتقار » الذى يعرف حقيقة العود الأبدى ، يعرف أيضا كيف يتخلص من الأغلال التي تقيده بالموجودات ، وكيف يرتفع بنفسه فوق كل ما يدخل فى نطاق العالم من أشياء . غير أنه لا يرتفع فوقها الى يعود اليها عودة أصيلة ، ولا يتجاوزها الى العالم الرحب الشامل الا لكي يجدها من جديد . ان زرادشت يحتقر الانسان الحالى ، ويعدده شيئا وسطا بين العدم واللاتمتاهي ، او حبالا مشدودا بين الحيوان والانسان الأعلى . هذا الانسان الأعلى هو الذى يصل الى أقصى إمكانيات الإنسانية ، فقد عرف سرالعود الأبدى ، الذى لم يعرفه أحد قبله ، واستطاع ان ينطلق الى اللاتمتاهي ، ويخرج بنفسه الى آفاق العالم الواسع . انه يقف الآن عاريا امام وجهه الشمس ، لاتبعية ظلال « اخلاق المعبد » المورثة ولا يوقر ظهره بعبء عالم آخر . واذا كان زرادشت شاك الى شيء ، فهو العظمة كنه سحر الى هذا الانسان الأعلى : « آه يا نفسي ، لقد خلصتك من كل حصوع وركوع وفول ، يا سدى ، بعد سميتك » تحول الضرورة ، و « القدر » . الانسان الأعلى قد جعل العالم كله مسكنه بوجوه سمى من العبودية الى اختلاف اشكالها . حتى ، سمى اليه الفرق بين الإرادة والضرورة . لا بد ان تزيده الإرادة عن حرية لا بد ان يأتى في دورة العود الأبدى - واذا كان زرادشت يسمى النفس قلرا فما ذلك الا لأن الإرادة العظيمة الأخيرة هي التي تزيد الضرورة ، لا التي تمنحني لها أو تركب أمسام صنعها الجاهل القاسى . لقد عرفت العود الأبدى ، فراحت تشارك في اللعبة الكبرى ، وتقوم بدورها على مسرح العالم . وهكذا تقلبت على التفرقة التقليدية بين الحرية والضرورة . ومثلما اكتسب الماضي ملامح المستقبل ، واكتسب المستقبل ملامح الماضي ، كذلك تكمن الضرورة الآن في الحرية كما تكمن الحرية في الضرورة : « آه يا نفس ، لقد أعطيتك أسماء جديدة والعابا بهيجة الأسوان ، سميتك « القدر » والوعاء الشامل لكل ما هو شامل و « حبل مررة الزمان » و « الجرس السماوى » . لقد تحول دهم الانسان للوجود ، بفضل فكرة العود الأبدى . انه يفهم الآن كل شيء فى ضوء العالم الشامل المحيط ، بل لقد علا وارتفع حتى أصبحت

وبعض زرادشت اغنية ديونيزيوس الأخيرة :  
 « اغنية الرقص الأخرى » فيسبح بمجد الحياة •  
 ويهمل لروعتها وغموضها • انها تظهر له في صورة  
 الأنثى الفاتنة الاغراء ، وتتحول أمام عينيه فتسار  
 تكون ساحرة وثابة أخرى تكون حية أو أعصابا أو  
 ليلا ممتعا كالهواية : « في عينك نظرت منذ عهد  
 قريب يا إيتها الحياة ، رأيت ذهبيا يلعب في عينك  
 اللبية » وتوقف قلبى حيال هذه اللذة العارمة » •  
 ولكن الحياة تقول الزرادشت : ولكنك لست وفيها  
 لى كما ينبغي • • « أعرف أنك تفكر في أن تهجرنى  
 وشيكا » • ويهيمس زرادشت بشيء في أذن الحياة :  
 « بين خصلات شعرها الأصفر المضطرب المجنون »  
 وتحب الحياة قائلة : « أنت تعرف هذا ، يا زرادشت  
 ما من أحد قد عرفه قبلك »

■  
 زرادشت يفكر في أن يهجر الحياة ، ولكنسه  
 لن يستطيع أن يهجرها إلى الأبد • سوف يموت ذات  
 يوم ، ولكن لابد له أن يعود • لابد أن يعود مرة  
 ومرة إلى غير نهاية ، لابد أن يدور في حلقة العود  
 الأبدى إلى لا تكف عن الدوران ، وأن يجرب يأسه  
 وأمله ، وعذابه وفرحته ، وأن يولد ويموت مرات  
 لا حصر لها ولا عدد •

تصور أن الحياة تطربها أن طمس مذكر عبرى  
 • • • • •  
 تعرف هذا ، يا زرادشت ؟ ما من أحد قد عرفه  
 قبلك !

### ملحوظة :

اعتمدت في هذا التفسير لفكرة نيتشة عن عودة الشبيهة  
 الأبدية على كتاب أوبن فنك ، فلسفة نيتشه - سلسلة كتب  
 أوديان ، مطبعة كول هاس •  
 شتوتجارت سنة ١٩٦٠ •

Eugen Fiek; Nietzsche Philosophie, Urban - Eöcher  
 Kohlhammer - Verlag, Stuttgart.

كلها تسبح حوله ، كما تسبح الحيتان حول السفين :  
 « أن قلب الأرض من ذهب » كما قال زرادشت في  
 موضع آخر • وقلب الوجود هو المعجزة الذهبية  
 أو القارب الذهبي الذي يتحدث عنه زرادشت •  
 وملاح هذا القارب هو ديونيزيوس ، إله النشوة  
 والحب والموت واللمب • وهو كذلك إله المأساة  
 والمهلكة ، وإله اللعب الجاد واللعب المرح الذي يقوم  
 به العالم • ولكنه ليس إلهًا يظهر في داخل العالم  
 بل هو الإله الذي يشكل كل شيء دون أن يكون له  
 شكل ، هو لعب الوجود نفسه • وهو كذلك سيد  
 الكرم وزاوية ، هو ديونيزيوس وباخوس في آن  
 واحد • يتسبح شوق الكرم إلى السكنى التي تخلصه  
 من عناقيدته • وهو خطوة الزمن الذي يسترد كل  
 ما أعطاه الزمن الذي يهدى ويسلب ، ويبنى ويخرب  
 ديونيزيوس هو المانع العظيم والسالب العظيم ، على  
 مدى العود الأبدى : « آه يا نفس ، مخلصك العظيم ،  
 الذي لا اسم له ، الذي ستبحث له الأغنيات المقبلة  
 عن اسم يليق به ! - ها أنت تتوهجين وتعلمين ،  
 وها أنت تصبين في عطش من كل بابيع العراء ذات  
 الأصدا العميقة ، وها هي كاذبك تستريح على راحة  
 الأغنيات المقبلة ! »

ديونيزيوس هو الجواب على الشوق العظيم الذي  
 عذب صدر الأساطير • هو الذي يسلبها الوجود •  
 وهو الذي يسلبها الوجود • • • • •  
 يسيطر على كل تحول ، ويدبر مجرى الأشياء  
 في الزمان • وحيثما تجل ديونيزيوس تجسلى معه  
 سر العالم ، ووجدت نفس زرادشت وطنها الذي  
 تبحث عنه • ديونيزيوس هو المخلص الأخير الذي  
 يبشر به زرادشت ، وهو الكلمة الأخيرة التي يعلنها  
 نيتشه : أن الإنسان المتفتح « للعالم » يتأمله بهذه  
 الكلمات : « آه يا نفس ، إن أعطينتكم كل شيء  
 ومنحتكم آخر ما استطع ، وها هما كفاي قد فرغنا  
 من الغداق عليك : أنظرى ، إن دعوتى لك بأن تقضى  
 كانت هي آخر دعواتى إليك ! »

# الجدول التأريخي لأدب اللامعقول

للإيمان بالعقل والمنطق ، وهو الإيمان الذي بدأ في الظهور منذ عصر النهضة حتى ساد الحضارة الغربية يعد أن أرسى دعائمه ديكاوت وبيكون وفولتير واصراهم من الفلاسفة والمفكرين ، ولئن تدرجت عليه الرومانسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر فلقد عاد يطل برأسه من خلال المدرسة الطبيعية في النصف الثاني من ذلك القرن . لكن للمخترعات الحديثة مثل آلة التصوير من ناحية ، والازمات التي صاحبت تطور النظام الرأسمالي في أوروبا من ناحية أخرى ، دفعت بالناس إلى البحث عن وسائل جديدة وميادين جديدة للتعبير ، وكان ذلك قد صاحب ظهور عدد من المفكرين كان لهم أثر ضخم في تطوير الأفكار لاسيما منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وبالرغم مما يبدو من تناقض أو اختلاف بين بعض هؤلاء المفكرين إلا أنهم في مجموعهم شاركوا في تكوين تلك الخميرة التي ظهرت آثارها واضحة في اتجاهات الفن والفكر في القرن العشرين . وكان ما يجمع بين تفكير هؤلاء جميعا هو إزله الإيمان بقداصة الإنسان وقداصة معتقداته الموروثة .

وكما أزعج كوبرنيكوس ( ١٤٧٣ - ١٥٤٣ م )  
أفكار الكنيسة في بداية عصر النهضة حين أعلن

## بقلم يوسف الساروف

أن الأرض ليست مركز الكون ، مما حطم بالتالي إيمان الإنسان بأهميته وإن الأرض التي يعيش عليها ليست إلا كوكبا من مجموعة الكواكب التي تدور حول الشمس ، كذلك فعل نيتشة في القرن التاسع عشر ( ١٨٤٤ - ١٩٠٠ م ) حين أطلق صيحته الإلحادية المشهورة التي أعلنها للحضارة الأوربية في كتابه « هكذا تكلم زرادشت » ، بينما كان المفكر الدانماركي المؤمن سورين كيركجورد ( ١٨٢٣ - ١٨٥٥ م ) قد سبقه إلى اكتشاف خلو العالم من المعنى ، وأعلن ثورته على فكرة المذهب في الفلسفة قائلا أنه لا يمكن أن يكون هناك بالتالي مذهب في الوجود ، وفرق بين البحث عن المعاني المجردة وبين معاناة الإنسان لتجربة وجوده ، فهناك فارق بين أن يبحث في « الموت » بوصفه عاما مجردا ، وبين

سماء وضيئنا عما يسمى بأدب اللامعقول أم ورفضناه ، فهو ظاهرة أدبية موجودة ، علينا أن نعال ظهورها ونتقصى أسبابها وجذورها . فمن المعروف أنه منذ أواخر القرن التاسع عشر ، بدأت تظهر حركات جديدة في الموسيقى والفنون التشكيلية في الغرب تهدف إلى تحطيم المعارف عليه من طرق التعبير في هذين العنصرين بحثا عن وسائل جديدة للتعبير ، وقد تعددت هذه المذاهب أو المدارس ما بين تأثيرية وحوشية وتكعيبية وتجريدية وتعبيرية وسريالية .. إلى آخر هذه المدارس التي ظهرت في الفن التشكيلي ، كما ظهرت مدارس مماثلة في الموسيقى مثل التأثيرية والتجريدية والكلاسيكية الجديدة واللامقامية وتعمد المقاصات ثم ما يعرف بالموسيقى الالكترونية .. إلى آخر هذه المدارس التي يمكن أن نصممها جميعا فيما أميل إلى تسميته بمحاولات تحطيم قواعد المنظور ، وهو رد فعل



ان ايجث في « انى اموت » ، وسمح العالم فى منتصف القرن التاسع عشر كيركجورد وهو يتحدث عن الحرية والاختيار والمخاطرة والقلق .

وفى القرن عسبه اعلن داروين ( ١٨٠٩ - ١٨٧٢م ) عن نظريته فى التطور وان الانسان ليس الا تطورا عن كائن دى حلية واحدة ، بينما اعلن كارل ماركس ( ١٨١٨ - ١٨٨٣ م ) ان الظروف المادية والدوامع الاقتصادية - وليست الروحية - هى المحرك الاول للتاريخ . اما فرويد ( ١٨٥٦ - ١٩٣٩م ) فقد اعلن من بعدهما ان الرغبات الجنسية المكتبوة فى الطفولة هى ابعاد العوامل تأثيرا فى الحياة الانسانية وانها تكون وراء علاقات انسانية تعدسها مثل علاقة الابن بامه والبنات بابيهما ، كما قام فرويد باستكشاف عالم الحلم وتعليل ما يبدو عليه من تشويه . ثم جاء اينشتين ( ١٨٧٩ - ١٩٥٥ م ) ليعلم اننا يجب ان نضيف الزمان بعدا رابعا فى حساباتنا الرياضية مما يترتب عليه نسبية معلوماتنا ، فسرعة القطار بالنسبة لى واما واقف على الارض غير سرعته بالنسبة لراكب فى قطار يتحرك فى اتجاه مصاد أو مصر يتحرك فى الاتجاه نفسه بسرعة اقل أو اكثر .

والواقع ان اضافة الزمان لم تكن سوى نتيجة للنظرية النسبية فحسب ، بل انما هى نتيجة الاتجاه الفكرى فى القرن التاسع عشر بوجه عام عن طريق الايمان بفكرة التطور ، فالتطور ليس الا حركة المكان وتغيره فى الزمان ، لهذا اعتبر المنطق الارسطى الذى لا يمكن تطبيقه الا فى حالة السكون منطقا ناقصا اكمله منطق هيجل ( ١٧٧٩ - ١٨٣١م ) القائم على الجدول . فمنطق ارسطو مثلا قائم على قانون عدم التناقض ، وهو ان الشيء لا يمكن ان يكون هو هو وليس هو فى الوقت الواحد من جهة واحدة ، اما فى المنطق الهيجلى فالشيء يمكن ان يكون هو هو وليس هو فى الزمن المستمر ، فالرجل هو الطفل وهو ليس الطفل الذى كانه يوما ما .

وهكذا نرى داروين لا ينظر الى الانسان كما هو الآن من الناحية البيولوجية بل من خصال تطور سلسلة الكائنات الحية ، وماركس لا ينظر الى المجتمع الانسانى كما هو اليوم بل من خلال تطور المجتمعات منذ بدء التاريخ ، وفرويد لا ينظر الى الانسان من الناحية النفسية كما هو امامه بل على ضوء تطوره منذ طفولته .

طبقوا هذه النظريات ، هم الذين مهدوا - فكريا - لظهور الفن الحديث والأدب الحديث .

وكذلك من جاءوا بعدهم ممن دعموا او طوروا او هؤلاء المفكرين اذن ، ومن سبق ان مهدوا لهم

ومن ناحية اخرى اخذ اصحاب المذاهب الفنية الجديدة يستلهمون بدورهم اساليبهم من تلك الفنون التى لم يكن ينظر اليها بعين الاحترام من خلال عقلانية ما قبل القرن التاسع عشر لانها لا تنضج لاساليب الفن المعترف بها - اذ ذلك - والتي تقوم اساسا على احترام المنطق والعقل .

تلك هى فنون الشعوب البدائية على نحو ما نجد فى موسيقاهم ورسومهم وتماثيلهم ، وهى فنون لها اكثر من وظيفة كالوظائف الدينية والسحرية ، ثم فنون الأطفال واصحاب الأمراض العقلية . فهدم

الفنانات الثلاث تنتم فى انها لاتعبر عن الواقع بمعنى تقليده للطبيعة بل هى تهتم أولا بالحقبة الشعورية وما تتضمنه هذه الحقيقة من تهويلات أو فزع أو توبيخ أو يأس مما لا يمكن نقله الى الآخرين لودعى فيه التزام القواعد المتعارف عليها للفن التقليدى

لا بد من النظر الى الفن الحديث فى ضوء

الفن الحديث ( نظام سمات )

وكما هو الرسم بالسبب للفن المبدع . فقد غير كمالك جانفسية للمتلقي ، فقد كان من المفروض ان يكون ادراك العمل الفنى واحدا بالنسبة لجميع المتلقين مادام نجاحه أو فشله يقاس بمدى انطباقه على الصورة الطبيعية السابقة على العمل الفنى . اما فى الفن الحديث فقد اصبح العمل الفنى الواحد يتعدد ادراكه بقدر تعدد متلقيه ، ذلك لانه اصبح اكثر اتصالا بعالم المشاعر الداخلية ، وهو عالم اقل خضوعا لقوانين العقل وقواعد المنطق المتفق عليها بحيث لا يفرض على المتلقى ادراكا محددا ، بل يتيح له دراسة تدور العمل الفنى بوسائل تتجاوز مجرد الحواس الخارجية وتتصل بدورها بالعالم الداخلى للمتلقى . ولهذا فلن كان الوضوح هدف الفن التقليدى فقد اصبح الغموض يشكل خاصية من خصائص الفن الحديث .

وما ان تكب العالم بالحرب العالمية الاولى فى هذا القرن حتى كانت المدوى قد تم نقلها من مجال الفنون التشكيلية والموسيقى الى الادب ، فدمست مدرسة المتولوج الداخلى نفسها عن طريق جيمس

جويس ( ١٨٨٢-١٩٤٤م ) وعرجينيا وولف ( المتوفاه عام ١٩٤١ م ) بعد أن مهد لهما أمثال مارسيل بروست ( ١٨٧١-١٩٢٢ م ) ، كما ظهر أصحاب المدرسة السيرالية في الأدب الفرنسي . وعلى رأسهم انفريه بريتون ولوى أراجون وبول الوار ، كما اخذ ماكس بروت ينشر مؤلفات فرائز كافكا ( ١٨٨٣-١٩٢٤ م ) بدلوفااته وتوصيته باحراقها ، لنقرأ فيها أدبا يسوده جو كابوسي .

وهكذا سار الفن والعلم جنباً الى جنب في استكشاف عالم ما وراء الحواس الانسانية ، فكما أن العالم بدأ يستكشف بمكروسكوبه وتليسكوبه ( أو بمجهازه ومقاربه ) ما لم يكن في استطاعته ان يستكشفه بحواسه الخمس في عالمه الذرى أو العلكى ، كذلك بدأ الفن بمدارسه ومذاهبه الحديثة يستكشف ما يضطرم به العالم الداخلى للانسان ، وهو ما لم يكن في استطاعته ان يستكشفه بمدارسه ومذاهبه التقليدية السابقة ، فالفرق بين ما استطاع ان يستكشفه الفلكي في مصر القديمة وما يستطيع ان يستكشفه فلكيو اليوم مشابه للفرق بين أوديس هوميروس وأوديسا جيمس جويس ، وكالفرق بين قصة نقرؤها في ألف ليلة وليلة وقصة نقرأها لعرجينيا وولف أو فرائز كافكا ، فالفرق بين ما يعطى بدوره الى داخل الانسان بمقرء ومجهز ، الفنى ليستكشف هذا العالم الخفى اعتدنا نكتشفه من دقاته ويقترب بعيدة ، وهو يطالب التدفؤ ببذل جهد مشابه ومن خلال ادوات مشابهة او طاقات نفسية وثقافية وجمالية مشابهة من أجل مشاركته فيما أبدع وهكذا يتلاقى العلم الحديث الذى يبدو انه يقوم على الإيمان المطلق بالعقل ، والفن الحديث الذى يبدو انه يقوم على أساس الثورة على مقاييس هذا العقل . والفرق بين العالم والفنان ان العالم يستطيع ان يخبرنا بما استكشفه من خلال ادواته ، أما الفنان فيطأنا بان يشاركه رؤياه ، لانه لو اعتمد على الخبر فقد صفة الفن .

ومنذ قيام الحرب العالمية الأولى حتى وقتنا الحاضر تعددت الاتجاهات الأدبية والفنية الثورية في أوروبا الغربية ، مرت خلالها شعوب تلك القارة بمحنة نظم الحكم الدكتاتورى ، ومحنة الحسروب العالمية الثانية ، واخترع القنبلة الذرية والقناتها فلما على مدينتى هيروشيما وناغازاكي باليابان ثم

تهديد العالم بتقاييل اشد فتكا ، وافلاس النظام الرأسمالى وما صحبته من تقلص هبة الرجل الأوروبى بتقلص نفوذه الاستعماري ، وخيبة الأمل في نظام الحكم الشيوعي بالاتحاد السوفيتي بسبب ما تطلبته الدعوة الجديدة من فرض نظام قاس ، وهو النظام الذى اذانه وندد به زعماء السوفيت انفسهم فيما بعد .

ويمكن تقسيم هذه الاتجاهات الى ثلاثة توجهات عام على أساس العلاقة بين الشكل والمضمون : أولا اتجاه ينتمى بأسلوبه الى اللامعقول لكنه ذو هدف معقول ، فهو بالرغم مما يبدو عليه من قوصى تعبيرية ما يزال فنا هادفا معنا انه يحطم كى يبنى علما أفضل ، فهو اذن نتيجة تمرد اجتماعي . ومن المدارس التى تمثل هذا الاتجاه المدرسة السيرالية فيما بين الحربين العالميتين الاخريتين ، فقد أعلن أصحابها أكثر من مرة أن هناك خلافا قائما في البناء الاقتصادي للمجتمع البرجوازي ، ومن غير المستطاع الانتهاء الى قاعدة مرسية للفن داخل ذلك الشكل الذى لم يمتحجج . ويقارن انفريه بريتون بين حركة السريالزم والحركات الثورية الأخرى قائلا :

سريالزم ... لا يحد من التصرف بالزروس ان افول ... لا يفسح لهم سبب الذى يلزمنا ان نحجم عن تناول المشاكل العصب والحلم والجنون والفن ... من مادنا نعلم ان هذه المشاكل من نفس الراوية انى سطرون منها الى الثورة .

ولكن الثورة ليست غاية في ذاتها ، بل غايتها الجمع بين الواقع الداخلى ، أى ما يقع في النفس ، والواقع المحيط بنا على أساس انهما عنصران في عملية توحيد ، تنتهى بان يصبحا شيئا واحدا ، ذلك لان تضارب الواقع الداخلى والواقع المحيط داخل النظام القائم للمجتمع الحاضر هو السبب في شقاء الانسان وتماسكه . فلامعقولية الشكل في المدرسة السيرالية لا تتضمن الإيمان بلا معقولية الوجود ، بل أن العكس هو الصحيح ، وليس أدل على ذلك

من انها تستلهم ماركس وبرويد إيمد المفكرين عن الإيمان بلامعقولية الوجود ، فقد كانت مهمة ماركس تمثيل التاريخ أى إبعاد عامل الصدفة في تطوره واكتشاف قوانين هذا التطور وحتميتها ، وبالمثل كانت مهمة فرويد تمثيل الحياة النفسية للانسان وإبعاد الصدفة من جميع مظاهرها حتى التسيان

وفلتات اللسان والنكت ، واكتشاف القوايين التي  
تخصص لها تلك الحياة في جميع حالاتها من نوم  
ويقظ وعقل وجنون \*

أما الاتجاه الثاني فقد كنّ اللامعقول لدى أصحابه في الوجود نفسه ، لكنهم عبروا عن هذه اللامعقولية في شكل معقول ، وذلك عن نحو «موجد عبد البير كامو» (١٩٦٠ م) . أن البير دو تجاوزه التمرد الإيماني الذي تتبع منه المؤسسة السريالية إلى تمرد ميتافيزيقي ، لاسيما في مرحلته الفكرية المبكرة التي عبر عن فلسفته فيها في كتابه أسطورة سيزيف (١٩٤٢) وفيها نشر قصصه الغريب (١٩٤٢) و«مهرجتي» «سوء تقاعص» (١٩٤٤) وكاليجولا (١٩٤٥) وهو تمرد ينبع من وقوف الإنسان وجهاً لوجه أمام مصيره حيث يتكشف أن مآله الموت وما ينبعث ذلك من شعور بحيث الحياة .

وقد أوضح كما هو نفسه هذين النوعين من التمرد  
تمرد الإنسان على حاله من حيث هو عبد ، ذليل ،  
وهذا هو التمرد التاريخي ، وتمرد الإنسان على  
مآله من حيث هو اسير . . . . . ، التمرد  
المتفانيقي . وإذا كان محور التمرد التاريخي هو  
تساؤل الإنسان : هل اقول : . . . . .  
اسير . . . . . ،  
ولامعويلية الحياة تتسفل كلا النوعين ، فكأنما وراء  
التمرد التاريخي الباطني أفعال ، فكأنما وراء  
على المبادئ التي بدأت فسادت بها . أنها تبدأ  
بالدعوة الى الحرية وتنتهي بمصادرة الحرية ، تبدأ  
بالصرع ضد الشر ، وتنتهي بفرض الشر على الناس  
تعمد الإنسان ثم تنكر حقه الطبيعي في الحياة  
التمرد المتفانيقي فشكلته ليست ناتجة عن  
التضارب بين داخل الإنسان وخارجه بسبب نظام  
اجتماعي معين ويمكن حلها عن طريق ثورة سياسية  
كانت أو فنية هدفها التوحيد بين هذين العالمين  
— كما رأينا عند السرياليين — إنما علة الشعور  
بالعبث هنا ترجع الى تناقض بين واقعين : الواقع  
الاول هو هذه الرغبة المستمرة في باطن الانسان  
تطلب الفهم والمعرفة ، وطريقها الى ذلك استكشاف  
القوانين التي تسيطر بمقتضاها ظواهر الوجود ولا  
سيما القانون الأعلى الذي تخضع له تفاصيل  
الوجود المادية والمنوية . أما الواقع الآخر فهو  
هذا الكون الضامت الذي يابى ان يهبو بسرره لنا ،

ويرفض أن يسطو تحت قانون شامل يرضى به العقل . انه تناقض بين واقعين : اولهما رغبة الإنسان في أن يكون سعيدا ، وثانيهما لا معقولة الحياة ، فكيف نوفق بينهما ؟

ومع ذلك فكمال لا يستسلم لليأس ، ويرفض أن يكون الانتحار حلاً لهذا الإشكال ، لأن الانتحار يتضمن الاعتراف السلبي بأننا نأخذ الحياة مأخذ الجد ، وهذا يناقض الحكم بعيش الحياة ، لفقدان الأمل ليس معناه اليأس ، بل أن تجرد الحياة الانسانية من الغزى باعث على الانطلاق في عالم من الحرية ، لا يعرف الأمل كما لا يعرف الندم ، لأنه لن يقهر من وجه الوجود .

ولئن كان الاتجاه الأول قد ولد في أثناء الحرب العالمية الأولى ( فقد مهدت له البداية عام ١٩١٦ ) بينما تبلور الاتجاه الثاني في أثناء الحرب العالمية الثانية ، فإن الاتجاه الثالث قد ظهر في أعقاب تلك الحرب الأخيرة ، وهو اتجاه ينتمي فيه الشكل والصور إلى فلسفة واحدة . إن البركامو بالرغم من أنما بعث الحياة الانسانية ما يزال يعبر عن روايته وعصره وفلسفته يمكن أن يقرأ في الأثر . أما أصحاب هذا الاتجاه الثالث في العالمين . الوجود يحاور المصنوع إلى التمييز لأنهم يرون أن اللغة نفسها — أداة التمييز — لم تعد أداة اجتماعية لكل انسان لغته الخاصة به ، واللغة المطقية التي تتفاهم بها تتناقض ووجودنا غير المنطقي . فالتمرد يستحيل في هذا الاتجاه الثالث إلى تناقض ، وهو تشاؤم ميثانيزيقي اجتماعي معاً ، ويعبر عن هذا التشاؤم المزدوج بوجع يونسكو أحد أقطاب هذا الاتجاه بقوله : انني اشعر بان الحياة كابوس مؤلم ، انظر حولك ، تجد الحروب والمآسى والكرهية والظلم والموت تترص بنا من كل جانب .

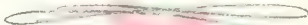
ولقد عبر أصحاب هذا الاتجاه عن تشاؤمهم المزودج أسلوباً ومضموناً .. لقد أخذوا عن السرياليين تمردهم الاجتماعي وتحطيمهم للنسك ، وأخذوا عن الوجوديين تمردهم الميتافيزيقي وأعلنهم عبث الوجود . وهذا التعدد المزودج الكلى فى جانب إيجابى يمكن أن نعثر عليه لدى أصحاب الاتجاهين السابقين . ففى عصر يربط الإنسان بأنيته الإنسان أمل مشترك حتى ولو كان من خلال شكل منطعم كما هو شأن

الانفصال عنه ، هي الشيء الوحيد الذي يحمل أي معنى ، إذ من خلالها نحاول أن نفهم معنى الوجود .

ويقوم هذا الاتجاه على أساس عدم وجود نظام في هذا العالم ، ولا يمكن أن يكون الفن إلا صورة من هذا العالم لأنه يعكسه ويمثله ، أي أن يكون بلا شكل ، فاشكل هر المضمون والمضمون هو الشكل ، وبالتالي فلا يمكن أن يكون الفن بلا شكل عالم بلخ والذروع والحدث والمقدرة والشخصيات المتضمنة ، ومن هنا نشأت مدرسة « اللاقصة » على نحو ما نجد عند أمثال آلان روب جرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور ، و « مدرسة اللامسرح » على نحو ما نجد عند صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو وأرنو آداوف في مرحلته الأولى وجان جينيه في حلته المتأخرة وغيرهم .

السيريانيين ، ولا لغة مشتركة حتى ولو كانت تدور  
حول عبث وجودنا الانساني كما هو شأن الوجوديين  
لهذا فهو قفهم اقرب الى التشاؤم مما هو الى التمرد .

وإذا كنا نتلمس جانباً إيجابياً في هذا الاتجاه فهو أن أصحابه ما تزال لديهم القدرة على الخلق والرغبة في أن يبلغوا الآخرين شيئاً حتى ولو كان هذا الشيء هو صرخات اليأس ، لأن اليأس المطلق لا يولد إلا الصمت المطلق ، فالكتابة - كما يقول يونسكو - تحشد للانفصال ، والكشف عن الممقوطة الوجود دليل على وجود إحساس داخلي بالمعقول . يقول يونسكو في مقال له بعنوان « نقطة البداية » : « نتي لا نجد أي معنى لأي شيء في الوجود ، وإذا سلمتي أن فلاناً كتب ، في الجواب أن محاولة فهم هذا اللامعنى ، ولا أقول



## ARCHIVE

# نظريّة المعرفة الناسلية

في كلية العلوم بمدينة جينيف . وبدأ محاولاته  
لارتقاء حقول التجارب في علم نفس الطفل بكتابه  
عن اللغة والفكر عند الطفل الذي نشر عام ١٩٢٣ .  
وإحتوى هذا الكتاب على تقارير مفصلة عن تجارب  
أجرها في معهد جان جاك روسو في جينيف . وهو  
معهد أنشئ خصيصاً لهذا الغرض ولأجراء تجارب  
وأبحاث علمية عن الأطفال كما أنه كان معهداً لأعداد  
وتمرين المدرسين . وأخذت هذه التجارب شكل  
محادثات تدار مع الطفل بالطريقة التي يمكن  
بوساطتها استطلاع أفكار الطفل ومعتقداته ومواقفه  
وتحليلاته عن موضوع معين تحت الاختبار .  
ولم يكتف بإجابه بهذه الأبحاث فأصدر كتباً

## بقلم : عبد الصّاح الديّ

أحد أهم أساليب الحياة عن منهج الطفل في الحكم  
والاستدلال وعن أفكاره بخصوص السببية وآرائه  
عن العالم الخارجى وعن أحكامه الأخلاقية . ويعد  
هذا العمل من قبل بياجيه أهم أنواع البحث العلمى  
التي صدرت من هذا القليل في القرن العشرين . وقد  
عاونه على إجراء أبحاثه تلك لفيف كبير من تلاميذه  
الذين درسوا عليه علم النفس كما أنه هو نفسه كان  
يدير دراساته في أول الأمر تحت إشراف أستاذين  
من أكبر أساتذة علم النفس والتربية وهما الأستاذ  
فلورنو Plournoy والأستاذ كلابريد Claparede  
ومما أضفى على هذه الدراسات أهميتها البالغه  
أن بياجيه تخلص من العصبية المنهجية ومن الحماس  
المنهوى واتخذ لنفسه أسلوباً من التسامح حيال  
الدارسين لعلم النفس وصار يتلقى أى نوع من  
أنواع التوجيه أو النصيحة بصدر رحب . وأظهر  
استعداده الدائم لقبول حقائق جديدة في هذا الحقل  
الذي يعمل فيه من أصحاب النزعات المنهجية  
المختلفة دون تقييد بنظرية خاصة . وهكذا كسبت  
أبحاثه أعلى درجات التفوق في مجال علم نفس  
الطفل .

هذه إحدى الفلسفات التي أوجدت مكاناً أولياً  
فلسفات العلوم في العصر الحاضر . ونحن نهتم بها  
اهتماماً خاصاً ونسوقها إلى محبى النظرات العلمية  
ليروا أسلوباً نموذجياً في تناول مناهج البحث  
وأصول التفكير . وتعد المعرفة الناسلية اليوم أخطر  
أنواع الفلسفات ومن أهم التيارات المعاصرة .

وقد أخذت هذه الفلسفة صورة تخطيطية عامة في  
كتاب « مقدمة إلى المعرفة الناسلية » Introduction à l'épistémologie génétique الذي ألفه الأستاذ  
جان بياجيه Jean Piaget أستاذ علم النفس  
بالسوربون وبجامعة جينيف . ولقد أصبح الأستاذ  
بياجيه اليوم عالماً من أعلام علم نفس الطفل في العالم  
ورجم له إلى اللغة العربية كتابان من كتبه كما قامت  
جامعات إنجلترا وأمريكا بدعوته لإلقاء محاضرات في  
موضوعات الفلسفة والمنطق وعلم النفس . وهو  
يخص محاضراته تلك بتحليلات هامة لنظرياته في  
علم نفس الطفل والمنطق الفاعل ونظرية المعرفة  
الناسلية .

وقد ولد الأستاذ بياجيه بسويسرا في سنة ١٨٩٦  
وحصل على درجاته العلمية هناك ثم قام بالتدريس

ومن ناحية علم النفس المعارف وعلم نفس الذكاء  
سما عبارات بياجيه نابرازا ملامح معينة للعقلية  
البداية التي تظهر في العقول غير الناضجة والعقول  
المنطوية والعقول غير المتعددة .

• وجدت هذه الدراسات سما مررب جديده اميد ،  
في عام ١٩٣٩ لما انها ابرزت اتجاهات تختلف عن  
التي كانت سائدة . لقد ظهرت استعادة بياجيه  
حقيقه من ابحاثه عن الطفل في حقول المنطق  
والعلمة ونظرية المعرفة . ان متابعته لتطور الطفل  
وعمل الانسان في حالات ومراحل مختلفة جعلته  
يظهر الى اي بحث نظره تاريخية عضوية . لقد بحث  
الاهتمام بهذه الدراسات اهتماما بقيمة التطور  
في تسجيل الطواهر المتعددة لنمو الكائنات البشرية  
وبغير البشرية . وبذلك اصبح جان بياجيه الوارت  
الحقيقي لمذهب العلمة القائمة على الاستقادات  
نفسية والبيولوجية فضلا عن انه صار يقضى فلسفة  
للعلم ونظرية المعرفة بأدق المواقف وأقواها .

• وهنا نجد علمه علميات المنطق الرياضي  
التي هي وطبقها على السلوك العقل للأطفال  
في ذلك المذهب طريقتة تكون التصورات  
التي هي في الحقيقة الطبيعية عندهم . وقد حدد  
كذلك « بحث في المنطق » في سنة ١٩٤٩ التخطيط  
المذهبي لمبادئ المنطق المستخدمة في أبحاثه . وأعلن  
بياجي أن الباحثين في علم النفس سوف يجدون في  
المنطق الرمزي أداة محققة النفع تسمى كما مثل  
الإحصاءات . كذلك أشار في مطلع كتابه عن المنطق  
وعلم النفس « وهو مجموعة محاضرات ألقاها في جامعة  
مانشستر - إلى أن الغرض من دراسته هذه ليس  
الوصول إلى اكتشاف الطريقة التي يمكن بواسطتها  
صياغة النظريات الخاصة بعلم النفس صياغة صورية  
عن طريق استخدام المنطق - وإنما المراد من وراء هذه  
الأبحاث هو دراسة تطبيق الوسائل العملية المنطقية  
على حقائق علم النفس ذاتها وخاصة على بناء الفكر  
في كافة صوره التي تظهر في المستويات المختلفة  
خلال النمو الذهني . فالمنطق الرياضي يقدم إلى عالم  
النفس منهجا محددا لتخصيص البناء الذي يبرز خلال  
تحليل العمليات الآلية الفعالة للفكر . ويمكننا حين  
ننضم هذا البناء الفعال لتحليل المنطقي أن نفسر  
بسهولة لماذا تحدث نماذج مختلفة من السلوك فجأة .

وقد استطاع بياجيه بعد ذلك كله أن يحقق نتائج  
حظيرة في فروع تخصصه وأن يصل إلى حد الاعتقاد  
بأنه في إمكاننا أن نميز مراحل مختلفة في نمو الطفل  
العقلي . فتفكير الطفل ذي غارفي في الأوامر  
والخيالات التي يستحدثها بنفسه لنفسه Antlike  
واقصالة طفيف - أن لم يكن معدوما - بالحقيقة كما  
أبه متبين دائما لخدمة رعايته وميوله . ثم تتلو هذه  
المرحلة مرحلة أخرى من التركيز الذاتي ego-centrism  
وهي المرحلة التي يحمل فيها  
الطفل ايمانا ضميا بأفكاره وتجارب دون احتياج  
إلى برهان أو دليل . وهذه المرحلة تصيب أفكاره عن  
السببية بنوع من الاستحياء ( بحث الحياة ) خاصة  
فيما يتعلق بالأشياء المتحركة أو بالقوى الخارجية  
التي تسبب بالشمس والقمر والسحب والرياح . وفي  
الوقت نفسه تخدم لغته الأغراض المرتبطة بتعبيره  
عن ذاته أكثر مما تحاول الاتصال والتداول مع  
الآخرين . ولذلك تأخذ المعادلات بين الأطفال طابع  
الأحادين أو الانفرادية أو طابع المولوجات الجماعية  
التي يبذل الأطفال خلالها انتباهها شيئا جدا يفضلهم  
إلى بعض عند الكلام معا ولا يجدون أي متعة في تبادل  
الآراء . وتبقى هذه المرحلة حتى حوالي سن السابعة  
أو الثامنة وهي السن التي يبدأ فيها السلوك  
الاجتماعي الحقيقي .

وقد انتقدت سوزان أركس (١) وآخرون  
دراسات بياجيه نقدا شديدا وحاولوا اثبات أنه من  
المؤكد أن هذه المراحل لا يمكن أن تكون دليلا على  
الطريقة التي تعمل بها عقلية الطفل في سن معينة بلا  
أدنى اختلاف . ومع ذلك فمن المؤكد أن دراسة  
بياجي تعتبر مادة ثمينة في باب علم نفس الطفل  
وأضافت إضافات جديدة وهامة في معرفة عقلية  
الطفل عندما لغت انتباهها خصوصا إلى ميول عامة  
تسيطر على تفكير الأطفال في سن معينة . فمن  
الجايز أن هناك بعض المصلاة في التحديد الحتمي  
لمراحل تفكير الطفل في سن معينة ولكن من المؤكد أن  
ميولا معينة لا تفارق ملامح التفكير في تلك السن .

(١) سوزان أركس Susan Isaacs مالة الإنجليزية أجرت  
بحوثها في علم نفس الطفل بمدرسة بيت مالتينج  
في كامبردج وأهم دراساتها : النمو الذهني عند الأطفال الصغار  
ولدراساتها قيمة كبيرة في التربية وموضوعات السلوك  
والفكر .

وعلى عالم النفس في العصر الحاضر أن يتخلص من سوء الظن بالمنطق الذي ورثه عن علماء الفترة السابقة ممن خافوا الوقوع في أخطاء علم النفس العكلى .

وكتاب « مقدمة إلى المعرفة الناسلية » هو ثمرة كل هذه المواقف التي مر بها تفكير الأستاذ بياجييه . هذا الكتاب هو النتيجة التي ترتبت على اختصار فكرة انطور العضوى للكانتات الحية . وهو من ثلاثة أجزاء ، يقع كل جزء منها في أكثر من ٣٥٠ صفحة . وهو خلاصة الموقف العلمي العام الذي انتهى إليه بياجييه نتيجة أبحاثه المتصلة . ويكفى أن نتصور هذا الحجم الذي اختاره المؤلف لهذه المقدمة كيما ندرك خطورة هذا الكتاب بالنسبة إلى جميع أفرع العلوم المعاصرة . فالجزء الأول يدرس المعرفة الناسلية في حقل التفكير الرياضي ، والجزء الثاني يطر في التفكير الفزيائي ، أما الجزء الثالث والأخير فقد اختص بالمعرفة الناسلية في ميدان علم الأحياء وميدان التفكير النفسى والتفكير الاجتماعى .

■

وقد أحس بياجييه نفسه بأن موقفه سيمسى النهائي يحتاج إلى توضيح من وجهة نظر اختيار الموضوع . فبعد أن وضع ما يقرب من خمسة عشر كتاباً عن تطور الذكاء عند الأطفال ، وكتب أيضاً موضوعاً مهماً عن حديث كبر من الفلسفة الحديثة ، نشره الماشر على المادى ، فلسفته في ضوء الفلسفة والمنطق وعلم النفس على السواء . فقال أن هذا العلم كان يرادوه منذ اشتغاله بدراسة علم الحيوان ولذلك اهتم بمشاكل التنوع والتكيف وبمسائل المنطق والمعرفة . وتمنى أن يؤلف كتاباً عن المعرفة البيولوجية مستندا فقط إلى فكرة التطور والنمو . ولهذا لجأ إلى علم النفس العملى وكذلك إلى نواة العقل متنتلة في دراسة ذكاء الطفل . وظن أن أبحاثه الأولى عن منطق الطفل لن تستغرق أكثر من خمس سنوات فإذا بها تستغرق ثلاثين سنة ولم تنه بعد . ويقول بياجييه أن فلسفته المسماة بالمعرفة الناسلية هي نتيجة للمقارنات التي ظل يعقدها بين الناسلات النفسية للعمليات الذهنية وتطورها التاريخى .

والواقع أن فلسفة المعرفة الناسلية تقوم على أكثر من أساس وتشتمل مقوماتها إلى روحية والمعنوية من تيارى العلم النفسى والعلم الطبيعى . والمصرفة الناسلية هي نظرية المعرفة العلمية المبنية على تحليل

التطور الخاص بهذه المعرفة ذاتها . ويتعلق الأمر إذن في هذه المعرفة بالبحث عما إذا كان من الممكن عزل الموضوع في هذا الفرع المعرفى وإنشاء مناهج مختصة وملامة لإيجاد حل لمشاكله . وإذا كانت الفلسفة تجعل موضوعها كل العالم الحقيقى سواء كان عالم الحياة الخارجية أو حياة العقل والعلاقات فيما بينها ، فالعلم على العكس من ذلك يحتفظ بموضوع محدد ولا يشعر فى استكمال نظامه كعلم الأبدى نجاحه فى هذا التجديد . من شأن العلم إذن أن يتابع حلول مسائله الجزئية وينشئ لنفسه منهجا متخصصا واحدا أو أكثر من واحد بحيث يحقق تجميع الوقائع الجديدة وتسيق تفسيراته فى قطاع بحثه الذى سبق أن قام بنخطيطه . وهكذا نجد أن الفلسفات تصطدم عادة بالاختلافات التقديرية التي لا يمكن تحاشيها والتي تفصل بين المفهومات المتعلقة بحياة الإنسان الذاتية والكون . أما العلم فانه يحقق توافقا نسبيا بين العقول بشرط أن يهدف إلى حل مشاكل محصورة فى نطاق معين . وأن يستخدم نتائج محددة تماما .

فأحيانا يكون من الميسور أن تتفق العقول بشأن مشكلة من المشاكل متلما يحدث عادة فى حساب الميكانيكا الكلاسيكية الظاهرات وفى قوانين الوراثة . ففى هذه الحالات لا يدرك أحيانا أخرى مصعب ذلك تماما مثلها هو الأمر فى موضوع الحرية الإنسانية . ولهذا توصف المشكلات الأولى بأنها تحمل طابعا علميا بينما تعد المشكلة الأخيرة من نوع فلسفى .

وإذا كان لهذا التقسيم معنى فمعناه انه قد أمكن عزل المشاكل الأولى بطريقة لا نبحث عند حلها كل مشاكل الوجود بينما تظل المشكلة الأخيرة متضامنة مع سلسلة من المسائل غير المحددة التي تستلزم اتخاذ موقف ما حيال عالم الحقيقة بأكمله . ولكن هذا لا يمنع من أن تستحيل مشكلة من مشاكل الفلسفة إلى موضوع علمى إذا أخضعناها لتحديد جديد على نحو ما حدث فى ميدان علم النفس .

■

وقد أصبحت مشكلة التجديد الجديد ملحة إلحاحا لا خلاص منه فى ميدان المعرفة ذاته لسببين : أولهما التقدم فى بعض مناهجها الجزئية ، وثانيهما أزمة العلاقات بين العلوم وبين الفلسفة . فلا شك أن أوضاع المعرفة قد تغيرت عن ذى قبل وأصبحت

المجسمة عندما يستفسر : كيف تزداد المعرفة ؟ فمن هذه الوجهة يمكن أن تنشأ نظرية العمليات المشتركة بين مختلف الزيادات نظاما يتحول بالتدريج إلى علم .

وهذا هي الواقع هو ما تصبو إلى تحقيقه نظرية المعرفة الناسلية . وقد اخذت هذه المعرفة اسم الناسلية نسبة إلى الناسلات وهي عناصر الوراثة في الكائنات الحية . ودراسة الناسلات هي دراسة الوراثة والتغير . واعتماد هذه النظرية على الناسلات عند تحديد طبيعتها المعرفية معناه أن هذه المعرفة تبني خصائصها على دراسة وافية لتطور الكائنات خلال تاريخها الزمني منذ وجودها في الحالة البووية . ولكي نحصى هذا المذهب المعرفي الجديد من أخطار التكوّن أو التفرق لا بد من أن نخلق منهجا دافعا يحسم له ديمومة وديمقراطية .

سأ أن التساؤل عن كيفية إرداد المعارف مسيركم كذلك إن نلم منهجيا بكل معرفة من ناحية تطورها في الزمان صحتها عملية مستمرة لا تلحق بأولها ولا تبلغ نهايتها . أو بميزة أخرى ينبغي دالسا أن نواجه منهجا كل معرفة أولا من حيث اتصالها بحالة سابقة .

مستوى محض ، وثانيا من حيث قدرتها على جعلها مستندة لنفسه بالنسبة إلى مستوى معرفي آخر .

ولضرب للدلالة بالحقيقة التي يرددها الكثيرون وهي الحقيقة التي تقول :  $2 + 2 = 4$  فمن الممكن تفسيرها بوصفها خطوة ناسلية لسببين : أولا لأنها تحتوي على معرفة لا يملكها كل عقل معكر وبالتالي تستحق دراسة تكوينها ابتداء من معارف أقل . وثانيا على الرغم مما تحتويه هذه العبارة من حكمة هائلة ما من يمكن الوصول بها إلى درجات أرفع عند ضمها إلى الأنظمة الفاعلية الأغنى مضمونا والأفضل تكوينا . إذ أن هناك فارقا شاسعا بين  $2 + 2 = 4$  كتقرير عن مشاهدات واقعية أو كمفهوم من مفاهيم فيثاغورس وبين ما ألت إليه في كتاب أصول الرياضيات الذي وضعه كل من رسل وهوايتد .

ولا شك في أنه من الممكن فهم الأشكال الهندسية والتحليلية دون اهتمام أو انشغال بشأن الحقيقة . ومع ذلك فانا وانقون من أن التجربة لن تفترض الخطأ في هذه الأشكال من حيث هي استنباطية

منهجها أكثر دقة وأنه قد صار من اللازم أن تكشف العلوم عن قدراتها أمام التيسار الفلسفي البحث . وديكارت نفسه هو الذي نصيح بأن تخصص التأمل الفلسفي يوم واحد في الشهر وأن توقف بقية الشهر على دراسة التجربة أو الحساب . ومعظم الذين يناقشون اليوم طبيعة الفكر العلمي وأصول التفكير هم في الغالب من رجال الرياضيات وعلماء الطبيعة والأحياء . كذلك استطاع الكثيرون منهم التسلل إلى حقل المعرفة الفلسفية ذاتها وادخال التحديد الجديد على بعض فروع بحثها مثلما حدث بالنسبة إلى أصول الرياضيات .

ولكن العلوم الجزئية تصنف بصفات معينة ولا تواجه مشكلاتها جملة كما أنها تقوم بتفصيل الضوئ في طريقها بالأسلوب الذي يمكنها من إعادة صيغها وتنسيقها . ولذلك فالمعرفة التي تود أن تكون علمية ينبغي أن تتحاى التساؤل من أول الأمر عما تصيه المعرفة على نحو ما تتحاى الهندسة أن تحدد مقدما ماهية المكان وكما تمنع الفيزياء نفسها من بحث ماهية المادة في أول طريقها .

علوم النفس اتخذ موقف معين بشأن طبيعة الفعل عند شروعه في الدراسة . علم النفس لا يكتفي بمرحلة علمية بل أنه يصبح فلسفة .

المعرفة العلمية ذاتها . وقد نشأت عن ذلك جدود سكال متعددة لمعرفة يسر كل ما عداها .

من المسائل الجزئية . والموقف لا يزال كما هو فيما سبق .

المعرفة العلمية من المعرفة العلمية المنحصرة ولا يزال من أصعب الأمور أن نتلاقى عند رأى عام واحد بشأن ماهية المعرفة الرياضية أو المعرفة البيولوجية أو المعرفة الفيزيائية .

أما إذا كان الأمر متعلقا بتحليل اكتشاف معين ذي تاريخ محدد المعالم أو فكرة متميزة بين التطور فليس من المستبعد أن تتفق العقول اتفاقا كافيا بشأن المشاكل المعروضة على شريطة أن تظل في حدود التساؤل عما يلي : كيف انتقل الفكر العلمي في الحالات التي واجهها وحددها تحديدا حتميا من مستوى معرفي منخفض إلى مستوى معرفي مرتفع ؟

فإذا كانت المعرفة العلمية تمتد حتى اليوم ذات طبيعة فلسفية لإرتباطها بالضرورة بكل مشاكل الجيلة ، فمن الممكن بلا أدنى شك أن يحدد المرء بانتقاله إلى تناول الأشياء في سلسلة من المسائل الجزئية



فالمناهج الناقلة يدرس المعارف من ناحية دورها في بنائها الحقيقي أو النفسي وينظر إلى كل معرفة من ناحية ارتباطها بمستوى معين من العمليات في هذا البناء ، وهو منهج لا يسهو الظن مقدما بالنتائج التي يؤدي إليها استخدامه بل هو المنهج الوحيد الذي يتصف بهذه الصفة على شرط التمشي مع وجهة النظر الناقلة حتى آخر الشروط الذي تؤدي إليه .

إن أصحاب نظريات المعرفة يهتمون الاعتبارات النفسية الناقلة بأنها تؤدي حتما إلى نوع من الوضعية التجريبية وأنه في إمكانها أيضا أن تغلب إلى نظرية قبلية أو حتى افلاطونية . ولكن الظروف التي أدت إلى إساءة الظن بالمنهج الناقلي إلى هذا الحد هي أن بعض النظريات المشوهة في تاريخ الفكر ابتداء من الفلسفة التطورية عند امبيرسر Spencer إلى نظريات اريكسون Enriques (١) الحديثة قد توقفت في منتصف الطريق عند تطبيقها لمنهج الناقلي .

و طرأ عليه كما نصحت في مهبج  
تعتد على الأسس والمبادئ التالية

أولا : من غير على التفكير نفسا وبيولوجيا  
عند دراسة المعارف المتعددة في مختلف الفروع العلوم  
اعتبارها مرتبطة بأبوية حية وموازنة بعضها البعض  
الأخر .

ثانيا : المهمة الأولى للمنهج الناقلي هي الموازنة  
التشريحية بين الأبنية العقلية والتطور بها إلى  
الفسولوجيا العامة للعقل . فكل معرفة تتضمن عملا  
بنائيا وعملا وظيفيا . ودراسة البناء العقلي هي  
ضرب من علم التشريح كما أن الموازنة بين الأبنية  
المختلفة هي نوع من التشريح بالمقارن . أما التحليل  
المعزى الوظيفي فهو ضرب من الفسولوجيا وإذا  
امتد إلى المقارنات الوظيفية يصبح بذلك فسيولوجيا  
عامة .

ثالثا : في حالة عدم القدرة على تتبع المقارنات  
عند فحص النماذج البنائية بسبب تعرقل القدرة

(١) فديرسيو اريكسون Federigo Enriques من علماء مطلع هذا  
القرن الذي ساعد العلوم والرياضيات بالدراسات النفسية  
وكان له نظريات متصلة بالسيببية ونداسي العالي . ومن مؤلفاته  
نظور المنطق ومشكلة المعرفة .

متناسكة بل وإن التجربة نفسها سوف تعمل على  
ملء هذه الأشكال أو عاجلا أو آجلا وستكتفي منها  
تماما . وهذا هو وجه الحيرة في الأمر . إذ أن  
الرياضيات مع تعلقها دائما مع قطاعات معين من  
الحقيقة الطبيعية تتخطى هذا القطاع بتمامها .  
والرياضيات لا تنبئ ابتداء من درجة معينة أو من  
مستوى معين في تطورها على أي نوع من أنواع  
التجربة . مما لا شك فيه أن الطفل يحتاج إلى رعاية  
تجريبية حتى يتأكد من أن  $(1 + 2 = 3)$  على نحو ما اكتشف المصريون القدماء أوليات الأشكال  
في هندسة اقليدس اعتمادا على المقاييس . ولكن  
ابتداء من سن ١١ ، ١٢ سنة عند الطفل وابتداء من  
حضارة اليونان في التاريخ يرتفع مستوى الاستدلال  
الرياضي عن مجرد التقرير التجريبي . قد تكون  
التجربة مناسبة لاكتشاف مشاكل وأوضاع جديدة .  
وهي كذلك عملا على الدوام بحيث تقود عمال  
الرياضيات إلى اتجاهات لم يكن يتوقعها أو يوعبها  
من أول الأمر . ولكن لا يمكن أن يشير عالم الرياضيات  
إلى التجربة بوصفها مقياسا للحقيقة كما يفعل عالم  
الطبيعة . فالعبارة أو الجملة الرياضية - بحسب  
ما دام من الممكن إثباتها عقليا لا من حيث  
مع الواقع الخارجي .

ومع هذا فإن الدلالة العربية بهذا صحت  
المجال أمام افتراضات متطرفة ومتناقضة فيما  
ينبأ حتى أصبحت الصعوبة كبيرة في تمييز  
المشاكل بعضها من بعض ووضعها في أقسام . فهذه  
العبارة مثلا :  $1 + 2 = 3$  هل هي حقيقة أم هي  
أمر متفق عليه أم هي عبارة تحصيل حاصل ؟ وبينما  
لم تتر الحقيقة العملية لعلم الحساب أي جدال أو  
نقاش نجد أن مشكلة التعرف على حقيقة العدد  
وماهيته تكشف عن عدم قدرة الفكر على فهم طبيعة  
الأدوات التي يعتقد أنه يفهمها والتي يستخدمها في  
كل أفعاله تقريبا .

فهذا التعارض بين وضوح استعمال العدد  
وتضارب نظريات المعرفة التي ألفها رجال الرياضيات  
بشأنه ثبت في حد ذاته أساس الحاجة إلى بحث  
ناقلي . ذلك أن عدم شعور الفكر بالأجهزة  
الأساسية في عملياته الآلية هو في الواقع دليل  
نفسى على أولية هذه الأجهزة وبالتالي على قدم مستوى  
تكوينها الذي يجب الصعود إليه من أجل بلوغها .

الأولية لا معنى لها إلا بالنسبة إلى حالة التوازن الذي تطمح إليه . وحالة التوازن هذه لا تفهم إلا على ضوء الإنشاءات المتتالية التي أدت إليها . وفي حالة فكرة من الأفكار أو مجموعة من العمليات الذهنية ليس بهم فقط هو مظهرها ، بل هي مغطاة بمسألة يتسم التحقق منها . وليس المهم أيضا نقطة التوازن الختامي فهي نقطة لا تعرف حقا ما إذا كانت ختامية أم لا . المهم فعلا بهذا الصدد هو قانون النشوء والترقي أو النظام الفاعل للتكون التقدمي . وهنا يصبح المنهج النمسي الناسل وحده وسيلة إلى معرفة الاعتبار البدائية حتى لو لم يصل قط إلى العتبة الأولى ويصبح المنهج النقدي التاريخي سبيل التعرف الوحيد على لخطوات الأخيرة ولو لم تكن نهائية . فقانون النشوء يجعلنا دائما في رواج وغدو بين الناسلات الأولى وبين التوازن النهائي ( بالمعنى النسبي لا بالمعنى المطلق ) وهو وحده الذي يسمح لنا بالأمل في بلوغ أسرار الأبنية المرفية وفهم التفكير العلمي .

عنه هي المبادئ الستة الأساسية في المنهج الذي حصره نظرية المعرفة النامسيلية وهي مبادئ مستمدة من الاعتماد على كل المعارف والتجارب العلمية . ويوقف عليها عادة التطور الحقيقي للمفاهيم . وقد حصر بياجيه حصر دقيقا يجعل من سيرة المعرفة النامسيلية وسيلة دقيقة لبلوغ الحقائق في ميدان البحث العلمي المنهجي .

وقد استطاع أريكيز أن يقوم بتطبيق منهج مشابه في روحه العلمية وخطواته النفسية للمنهج الذي وضعه بياجيه لنظريته في المعرفة النامسيلية . فأنريكييز وصح في كتابه عن التصورات الأساسية للعلم سنة ١٩١٤ كل القواعد التي رأى ضرورة البحث بمتنصاه . وسار على مدى هذه القواعد في أبواب المعرفة جميعها ، كالنطق والهندسة والميكانيكا والديناميكا الحرارية والبصريات والمغناطيسية الكهربائية وعلم الأحياء . ولكن كل هذا المجهود الذي قام به أنريكييز ينبغي إعادة النظر فيه اليوم من جديد .

فهل معنى ذلك أن المعرفة النامسيلية قد فشلت ؟ لا على العكس لأن العلم بمعناه الحقيقي يتطلب منا دوام المراجعة للتناقض التي تتوصل إليها عن طريق هذا المنهج الناسلي . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فلا بد من إعادة البحث من جديد على ضوء السائح

البصرية ينبغي اللجوء إلى منهج المشوه النوروي الفسيولوجي الذي يصل بالموزنة إلى المراحل الأولية جدا للموجود الناسلي أو لمسو الخلاق الناسلية . فبمثل منهج النشوء النوروي يمكن تصحيح الكثير من التصنيفات العلمية في مملكة الحيوان بالرجوع إلى مراحلها الديدانية ومتابعة نموها التطوري وتكويناتها الحية .

وأبعا : ويتميز منهج المعرفة النامسيلية بالمقارنات المتعددة على مستويات متنوعة . وهذه المقارنات تأخذ شكلا تاريخيا نقديا . وهذا الشكل التاريخي النقدي هو الشكل المنهجي الذي يجري تطبيقه على تاريخ العلوم وعلى الأفكار الأساسية التي يستخدمها ويبنسها العلماء خلال تطوهم الاجتماعي . والمعرفة النامسيلية لا تقوم بتطبيق المنهج التاريخي النقدي على المعرفة في مراحلها الأولية الناسلية وإنما تقوم بتطبيقه على الأفكار المتطورة فعلا وقد بلغت مراحل النمو الحماي للتفكير العلمي ومراحل التعاضد بين العلماء أنفسهم .

خامسا : ويحتاج هذا المداد أربع حصر . يسريج النقدي إلى استكمالها بمبدأ خامس حصر في نشوء نووي عقل . وهو منهج آخر سوي منهج النشوء النوروي الفسيولوجي في المبدأ الثالث . فالمنهج النشوء النوروي العقل يتسابع الأفكار في نشأتها الأولية جدا عند تحليل النمو العقل للطفل أو عند متابعة الفكرة المهيئة لدى الذين استخدموها دون أن يكون لديهم تصور واضح لها . وهذا المنهج النشوء للعقل يلعب دورا هاما في نظرية المعرفة النامسيلية مثل دور المنهج النشوء الفسيولوجي في علم الحيوان المقارن . ولا يتكى كل من علم الاجتماع وعلم التاريخ لتفسير كيميائية تمثل الطفل للنظم والأوضاع التي يتلفها وكيفية تصوره للأشياء التي تحيط به . ولهذا يلي المنهج النمسي الناسلي احتياجا إلى معرفة موقف الطفل من التراث الاجتماعي ومن الأوضاع المعنوية والحسية التي يتلقاها من حوله .

سادسا : لا يمكن الوقوف على طبيعة أي حقيقة حية باستطلاع مراحلها الأولية أو مراحلها الختامية ولكن باستطلاع عملية تحولاتها نفسها . فالمرح

فهاك عمل للتساؤل بشأن معرفة ما تتكون منه ميكانيكية هذا النمو الذاتية . فهناك حركة عملية دائبة في كيان الازدياد المعرفي يصبح أن تكون موضع تساؤل . أما الأمر الثاني فهو الذي تقوم عليه الاعتراضات من كل الوحي : هل تكشف العملية الميكانيكية للازدياد طبيعة المعارف ذاتها ؟ وهنا تقدم المعرفة الناسلية بإحدى مصادراتها المزدوجة تتأكد أن ميكانيكية النمو من حيث هي انتقال من معرفة أقل إلى معرفة أكبر تجعلنا نلم بكيان المعارف المتتالية . وهذا الالام نفسه يهدد لحل هذه المشكلة .

وهذا في الواقع يستدعي التفرقة بين نظريتين في المعرفة الناسلية - المعرفة الناسلية المحدودة والمعرفة الناسلية العامة - فالمحدودة هي كل نوع من الأبحاث النفسية الناسلية أو النقدية التأويلية التي تنصب على طرق ازدياد المعارف معتمدة على نظام ترابط قائم على حالة المعرفة المقررة في اللحظة التي يشير إليها البحث . وعلى العكس من ذلك تعد من نظرية المعرفة العامة كل أبحاث تعتمد على نظام ترابط مستمر في معرفة واحدة أو التاريخ موضوع الدراسة . فليس يمكنه اعتماد في العصور التي تصبح على معرفة . أو بعدا تاريخيا وبمسك بمرور الوقت التاريخية . أو بمباراة أخرى لمشكلة . في البحث قاييس موضوعية تسمح بتقاومه أي تأمل أو انحراف ميتافيزيقي بمسورة عمالة .

فإذا تبين لنا ذلك كله أصبحت المهام التي تضطلع بها فلسفة المعرفة الناسلية محددة واضحة . وأخطر هذه المهام هو التوفيق بين المنطق الرياضي وعلم النفس . فالمنطق الرياضي هو الذي يؤدي إلى دراسة العمليات الوجدانية التي يقوم عليها العلم والمنطق في تطورهما . وقطب المعرفة في هذه الحالة هما الضرورة الخاصة بالتضمنات التي تميل إلى الاحتواء في الوقت المناسب وتتابع الوقائع العصادي على مر الزمان . والواقع أن علماء هذا العصر مزدودون تزويدا طبييا بشأن تحليل التضمنات المنطقية الرياضية . وبعد حساب البدائل axiomatic المعاصر من هذه الناحية أداة فعالة جدا . كذلك يعتبر تقدسنا حقيقيا وعلموسا من ناحية أخرى فيما يتعلق بأسلوب حل الترابط بين وقائع الفزياء وتضمنات المنطق الرياضي .

الجديدة في علوم الطبيعة والفلسف والرياضيات . فهذه العلوم ، وخاصة علم النفس الحديث ، ود تغيرت تغيرا قويا شاملا في السنوات الأخيرة . وقد انبنت نظريات أريكيز في مجموعها على نظريات علم النفس في الاحساس وتداعي الأفكار والتجريد ابتداء من صفات حسية مما أضفى على موقعه نوعا من التبدل اللاحركي وجعل فلسفته منفصلة على نفسها . أما علم النفس الحديث فينكر أولا الوجود العقلي للحواس ولا يعترف إلا بالادراكات المنظمة ويضع موضع الشك ثانيا فكرة التدايعات البسيطة Les associations simples

ويرجع ثالثا وأخيرا كل حالات الشعور إلى موضوعها النسبي بالقياس إلى الأحداث وإلى أنواع السلوك الخاصة بالجموع . فإذا أخذنا في الاعتبار كل هذه الخصائص الجديدة ترات المبادئ والأفكار العلمية على ضوء علوم النفس الناسلية في وضع مختلف عما كانت عليه .

ويعود بناحية يشير إلى مفهوم المعرفة الناسلية كما أصبحت أخيرا على يديه فبدأت بحل لإطلاق الحقيقية في المعرفة الناسلية الجديدة . مع خصائص علم النفس المعاصر . بعد التجريد التخبطي ابتداء من الصفات الحسية وأما أصبحت شيئا آخر هو التقدم تفوق الحدث فأكمله الذي لا تعدو علاماته الحسية أن تكون سوى مظهر من مظاهره . فالفكر يشرع في حركاته الأساسية ابتداء من الواقعة . الفكر يقيم نظامه من العمليات المنطقية والرياضية بعد الماهية بالحدث . ولذلك تستلهم أسرار الناسلات الخاصة بهذه الأفكار من تحليل الوقائع الأولية وطريقة نقادها شيئا فشيئا إلى داخل العقل نفسه .

وباختصار يمكن القول أن المنهج الناسلي يوقف عمله على دراسة المعطيات التي يقدمها الواقع الحي من حيث هي عملية ازدياد للمعارف . ويعرض لنا بهذا الصدد أمران : أولهما معرفة مم يتكون هذا الازدياد للمعرفة ، وثانيهما ما يمكن استخلاصه بشأن طبيعة هذه المعرفة . وفيما يتعلق بالأمر الأول لا نعد ما يدعو إلى الشك في وجود نمو المعرفة وتطورها . فهذا شيء أقرته جميع المذاهب والفلسفات . ومع ذلك



# حول إعادة قراءة

**WILLIAM TROY**  
**On Rereading Balzac**  
**The Artist as**  
**Scape Goat**

بقلم **وليم تروى**  
ترجمة **مسعد زهران**

ARCHIVE

ملحوظة المحرر:

ظهر هذا المقال : حول إعادة قراءة بلزاك ، الفنان كالفصحى التى تحمل لوژان البشر - لأول مرة فى صحيفة كتيون دفيو ، فى صيف ١٩٤٠ ولد وليم تروى فى شيكاغو - ولاية إلينوى ، فى ١٩٠٣ وتلقى تعليمه فى بيل وكولومبيا وجرينوبل والسوربون ، ولام بالتدريس فى جامعة نيويورك وجامعة نيويورك وكلية بنجتون والمدرسة الجديدة للبحث الاجتماعى . وفى ٥٥ - ١٩٥٦ كان مستادا زائرا فى جامعتي دين وبورنو ، ويمكن الاطلاع على نماذج للفن الأدبى لتروى فى : الرأى الأدبى فى أمريكا - المحرد مورتنون زابل ( ١٩٣٧ - ١٩٥١ ) ، والفكرى الباريسى - المحرد وليم فيليبس وفيليبس داف ( ١٩٤٦ ) ، جيمس جويس ، جيسلان من النقاد - المحرد سيون جيفنس ( ١٩٤٨ ) وسكوت فيتزجيرالد ، الرجل وأعماله - المحرد ألفريد كازين ( ١٩٥١ ) .

الفنان كالفصحى التى تحمل لوژان البشر

- ١ -

لايقرا بلزاك كثيرا فى أيامنا هذه . ولكنه يذكر كواحد من أبرز العباقرة المشعنين فى قرن مشعث ، وهو لا يقارن ، كالم النفس البشرية ، بمعاصره ستانداى ، ولا كصناع ماهر يلاحقه فلوير

والأحرى أن يقدم للنشر كمثل بارز لمراقبة انغلات النظام . وربما تكون أكبر تحية تقدم له هى اعتباره واحدا من أوائل نقادى المجتمع البرجوازى وأكثرهم عمقا . وقد اعترف ماركس بأنه استمد الكثير من معارقه ومصادر نظريته الاجتماعية من « الكوميديا الإنسانية » . وهذا يتمشى تماما مع الحكم الذى قال به بروتتيير فى خطاب خاتمة القرن الشهير فى تور

لثايه العلم الخاص به في « مسأله عن القوى  
اشترية » . وعلى الرغم من أن كلمة مثل « تدليل »  
لها جرس غير ملائم هنا ، فمن الواضح انه يميز  
مميزاً قاطعاً بين « أصول فن الشعر » و « العلم » .  
إن الكوميديا الانسانية يجب أن ينظر اليها كبناء  
رمزي شائع يصعد في درجات من المجلدات الأربعة  
والعشرين التي تشكل الجزء الأول ، إلى الخمسة  
عشر مجلداً التي تشكل الجزء الثاني ، إلى التسعة  
التي كان مفروضاً أن تشكل الجزء الثالث . ليس  
هذا عملاً مستنداً فحسب إلى عناصر فن الشعر ولكنه  
عمل على المقياس الدائري ، ولستنا بحاجة للرجوع  
إلى العنوان لتبين أنه كان ينبغي ، لا أقل من عمل  
الخطير ( في ظروف زمانه ) للبناء الذي جاءت به  
لكوميديا الالهية . وهنا أيضاً يمكن أن سبين أن  
بيته كانت متجهة إلى ادخال العلم في هذا المؤلف .

من الواضح أن بلزك كان يأمل في أن يوفق بين  
أساليب العلم واكتشافاته في عصره وبين الشعر .  
ولكنه لم يوفق . ثورات عن طريق تجميع وتكديس  
أساليب التحقيق ليس إلا تطبيق أسلوب الكم ،  
عصر ، على الرواية . إن عالم بلزك هو ، على  
الحد الأدنى ، عصر « لاراده الجيمية » . ويمكن  
بعد جانب من تجاوزه مع العمل ، كما هي الحال  
مع مصورين مثل مسونير وديلاكروا ، إلى ادراكنا  
بجهود الصمم المتبدول فيه . وبهذا المعنى فإن الجانب  
الكييفي يمكن أن يقال انه غير مرتبط ، لا بقدر طفيف ،  
مع مجموع الأثر الجمالي . وبالنسبة لجينيل بلزك كان  
في عالم الحقائق الهائل الذي فتحه العلم شيء يشبه  
الاختناك المثير للرغبة الذي تولده الطبيعة في العقل  
البدائي . وبذلك أصبح في الامكان لفصاحة الحجم  
ألا تحول دون أعمال أصول فن الشعر . ولكن هنالك  
المفزى الأهم الكامن في أن كل هذه الوثائق المدفقة  
الجيدة الصياغة ليست في النهاية ، الا قراءة تخيلية  
للحياة . وعلى سبيل المثال ، فإن الوصف الشهير  
لباسميون فانكير مصنف مثل قوائم جرد المحضرين ،  
ومع ذلك فمن النادر أن تجد قطعة واحدة من اثاث  
البانسيون لا ترمز إلى الموضوع ككل . وطريقة  
التسجيل شبه العلمية ليست ببساطة الا اعتماد  
لمستوى التمييز « الأدبي » عند شاعر مثل دانتي ،  
والفرق العظيم بين دانتي وبلزك هو أنه ، بينما  
كانت معاني دانتي متجسدة ومتسقة في نظام

عام ١٨٩٩ حيث ذهب إلى أن قيمه وأهميه بلزك  
ستزايده بمرور السنين لأن أعماله كانت في جوهرها  
« وثائق علمية » .

ومع ذلك فإن اعاده قراءة بلزك يدهن منحنى نما  
تصورنا أن كلا من هذين الحكمين لم يؤد العمل  
واجب المنجزات بلزك من حيث النوع والقيمة .  
حقيقة أن تحليله العميق تفحصها الألفية المركزه  
التي تشع من استناده في أحسن حالاته . ولكن  
هذا يرجع إلى استيعاب أشمل ، بدرجة فائضة ،  
لمفاهيم الأوصاف . أن بلزك يحاول دائماً أن يكون  
في الصورة بدرجة أكبر مما كان يمكن أن يصل  
إليه مستناداً ، حتى في خياله . ( أما تقدمه هو  
لأنه الأحمر والأسود فهو أنه يعتقد أن الشعور  
الأخلاقي ) . ونفس الدفاع يمكن أن يقدم عند أية  
مقارنه بينه وبين خليفه المباشرين : فإن تفصيله  
لنظيفة لم يدفع عواطفه إلى البحث عن أراحه في  
التشاؤم البهيماني الذي عبر عنه فلوبير ، من جانب ،  
أو في التأمل غير المتسق الذي عبر عنه زولا . من  
جانب آخر ، أن وجهة النظر تجاه الحياة في عصر  
عها كانت واقعية بنفس القدر الذي كانت غيبه  
واقعيتهما ، غير أنها واقعية أكثر تفصيلاً . مع ذلك  
مما هي مع علوم القرن التاسع عشر . وبذلك  
بنتاية وجهة النظر التي عبر عنها « ... » .  
لستنا أنها هي المساوية : فالإرادة الأكسالية . حوله  
في الفرد أو في المجتمع ككل ، هي مبدأ الشعر . إنها  
قوة للتدمير يتبينها الجزء الأفضل للعقل من  
البداية .

إذا تحدثنا عن بلزك كشاعر مأساة فإن هذا يلقى  
قدراً من الارتباك في هؤلاء الذين تعودوا على قبول  
تقدير برونيتير للعمل . ولكن يجب أن يكون في  
ذهننا تخطيط بلزك نفسه للكوميديا الانسانية .  
وفقاً لهذا التخطيط كان الجزء الأول « دراسات في  
الاعداد » مخصصاً لمعالجة استقصائية لكل واحد  
من الآثام الاجتماعية للحياة القومية الفرنسية في  
أوائل القرن التاسع عشر ، بينما خصص الجزء  
الثاني « دراسات فلسفية » ، لمعالجة قضاياها الأكثر  
عمومية وتجريداً . أما الجزء الثالث ، « دراسات  
تحليلية » ، الذي كان مخصصاً لاستقصاء مبادئها ،  
فلم يقدر له أن ينتج . يقول بلزك : « وهذا أن  
أكون قد فرغت من الاستعانة في كتاباتي ، بأصول  
فن الشعر للتدليل على نظام بأكمله ، سأشرع في

يتعمص بلزأك نمطين للبطل ، مناظرين للانقسام بين ابراهيم العقلي وخياله . ويعتبر فوتران هو المثل الألفى للنمط الأول - انه سليل ماكث من خلال فاطم الطريق النبيل المميز للدراسا الرومانسية الحرامية ، ومن خلال الرجل المشنوم الذي يظهر في الرواية لقوطية . والنمط الثاني هو رجل السواط المميز للقرن الثامن عشر ، يظهر الآن في ضوءه الحقيقي كالنفس نفسه وهو يقاسى من مجتمع سوى لا أخلاقي . ورسم بلزأك هذا النمط في شخصيتي لوسيان دي دوميبريه ورفاييل دي فالتان ، رسما دقيقا مستقيضا الى درجة تجعلك اقرء ويجب لماذا احس عدد كبير من الكتاب الى آخر القرن باغراء تكرار هذا النمط . وعلى الرغم من أن النمطين مختلفان فإن لهما أصلا تاريخيا مشتركا ، وحتى في بلزأك نراهما يمتزجان باستمرار . فالرجل المشنوم كان في البداية روحا حساسة ، بل مضطربة . ويكون الإحساس العاطفي في جذور تمرده على السلطة ، « الارادة » على إستقلالها شيطان ، أو فاست ، و مانير ، يمكن تفسيرها على ضوء علم النفس الحديث ، بأنها حب مصكوس . أو الرجل السوي ، كبلال جوي ، وبعلامته المنهكة ، وإدماحه عن الحياة ، كان تعبيرا عن الانتقام العنيف الذي يحدث معاملة ، واما عن الفعل عند نهاية القرن الثامن عشر ، كان تجسيدا للمناطفية وقد نال منها الحق . وإذا كان الرجل ذو البواعث الأخلاقية والمناطفية المهذبة لا يصيبه الا مثل هذا العنف في عالم تكتمت منه الشكبة الكلبية في الفكر والأمانة التي لا يردعها شيء في الفعل - فإن أحد الحلول التي أمام الفرد المنعوق هو أن يوق هذا العالم فطنة ويقهره بنفس سلاحه . أن الذي تحي عليه الحياة يستطيع دائما أن يجني على العالم . لم يكن فوتران أقل عاطفة من لوسيان أو رفاييل ، وكان احدهما الحبس المحرف نحو القاتل الشاب الذي أهدى من المشقة دليلا على قدرته على العائنة . وببساطة لقد تحول الإحساس في هذه الحالة الى عاطفة متقدمة أحادية الجانب ، مجنونة ، ومعادية للمجتمع .

ويغرض بلزأك في فوتران ذلك الاحتراز الشديد للفساد والنفاق السائدتين في فترة الاستعادة ( استعادة البوربون لعرش فرنسا ١٨١٥ - ١٨٣٠ / المترجم ) ، وهو أمر كان يمكن ، بالنسبة لرجل من

حرور التعليلية ، كان على بلزأك أن يجهد نفسه جميع من جديد ، وفي وحدت كرمه ، معاني كاس . بسبب خلال الأعمال التحليلية الهائلة في القوتين سمائيين .

هذا عن المنهج . وقد يكون الادعى بالاحتمال تلك محاولة الطموح لمطابقة قوانين العلم على الدلالات الأخلاقية والميتافيزيقية لنتائج الفكرية ، الدينية والشاعرية ، القديمة . كان لويس لامبرت يعتبر ، الارادة ، و « الفكر » قوى حيية يمكن رسم خطوط بيانية لها ومياسها . وفي « الجلد السحري » يصور بظها رفاييل الارادة الإنسانية « كقوة مبريائية مثل البخار » . ويكتب في « سيزار بروتو » : « أن أجرا علماء الفسيولوجيا يمزجون من نتائج الفيزيائية بهذه الظاهرة الأخلاقية التي ليست ، على أية حال ، سوى تعبير داخلي ، وهي ، ككل لتأثيرات الكهربائية ، متقلبة الأطوار وغريبة في أساسياتها » . هل نستبعد أن نرى هنا ما يمكن أن يستخرج عن عملية توافق بين آخر كلمة للكيمياء الحيوية ، مثل تلك التي وصل اليها الدكتور كاريل ، وتفسير ما حققته الفيزياء الحديثة ؟ وفي مكان آخر يعرف محل ، القوى البشرية ، على النحو التالي ، « من غير مو القالب الذي سفل فيه كل ما يصطنع أن يصنع تكويننا من المادة الأثرية ، وهي المادسة ، مسرلة كبير من لاسب ، لغزوه دس ، غير دقيق ، كالكبر ، والحرارة والضوء والسيال المناطيس الكهربائي .

الخ - والتي تصاب منه في شكل أفكار » . واضح أن بلزأك كان مثل يوب في يوريكا ، يحلم بمزج كل فروع المعرفة الانسانية . وبدلا من أن يفضح الاستبدادية العلمية السائدة في زمانه ، مثل الطبيعيين ، أو يتقهقر امامها متراجعا مثل المعاصرين الرومانتيكيين ، فإن بلزأك حاول أن يستوعب النظرة العلمية للعالم في آفاق الرؤيا الأرحب للمصنف .

ولكن هذه الملاحظات يجب أن تكون مقصورة على لاعتبار الوحيد ، الذي هو أكثر من أي شيء آخر ، يكشف عن الطراز الشاعري الأصيل الذي يكمن تحت الخليط الضخم المتباين المكس في الكوميديا الإنسانية . ولو أن بلزأك كان يملك النظرة المأساوية ، كما يعتقد ، ما توقعنا أن نجد تعبيرها بأقوى مما نجده في تناوله لبطاله ، وهنا أيضا يمكن أن نلمس كيف يتميز بخياله في العمق والاتساع عن أي من أفراد مدرستي الرواية الهامتين اللتين تفرقتا عنه في فرنسا .

ذلك أن هذه المؤسسة السرية لا تقدم قطاع أو جزء - كرقعة مرضية محدودة للمغن في جسم المجتمع ، ولكنها أقرب إلى أن تكون مجتمعا مقابلا ، له قوانينه وعاداته وولائاته ، وهو مجتمع يقيم علاقات ، يمكن تسميتها بعلاقات « وظيفية » بالمجتمع « الصالح » أو الرسمي . ويعيش المجتمع الأول بفضل فشل المجتمع الصالح ، في كل الظروف ، في أن يقيم توازنا عمليا بين مصالحه العملية ومواقفه الأخلاقية والمعنوية . ان دور شخص مثل فوتران ، وهو مقدر دعاية فائقة لا تميحه مثل هذه الاوهام ادائية المألوفة ، دوره هو أنه تهديد وتذير دائم للوهم السائد ، هو أن يحتفظ دائما بالندرية ومروعة . من أجل هذا فان موقف المجتمع من المجرم دائما موقف مزدوج ، موزع بين الخوف والاحترام : الخوف ان يكشف النقاب عن حوافز المجتمع نفسه من خلال ادائه العلنية ، والاحترام لأن المجرم قادر ، بطريقة قاطعة وهمجية ، على تبين غرائز المجتمع التي لا يمكن التعبير عنها الا من خلال المسالك الدسيسة في حياته . ويتبين هذا في الطريقة الساحرة التي يهيئها المجتمع ، المستحكم الطويل مع الجميع ، جهازا يحسن ، يحسن الحساد ، التي جعله ، في كل حال ، من جميع تحت رحمة ، فلم في ذلك ، من ان الاصل من ان الاصله رئيسا للمجلس لسري في مدينة باريس .

وفوتران ، كما بينا ، مطابق لما يمكن ان يكون في بلزاك من اغراء للارادة الدسئية . وقد كان الاغراء كبيرا حقا حين يواجه المرء مجتمع الاستعادة ، وهو مجتمع مجرد من كل أنواع القيم والمثل ، انه ، من العفلية الرسومة في فوتران ، ومن أعمال ذلك الاستاذ الآخر من أساتذة تزيين الأقمشة ، سيتناول من هذين تبدا حركة الفكر التي تنمو وتتطور لتصل الى قمته في شترنر ونيتشه . وبدورهم ، افرض فلاسفة القوة هؤلاء في القرن العشرين دعاء سياسات القوة هؤلاء ، الذين يمد نجاحهم في الابتزاز بتهديد أكثر بقاع أوروبا تانقا - من أبرز سمات العصر . ولكن بلزاك كان يفضل المن على العمل ، كان ينشد السلطة في مكان آخر غير التويلري وسان لازار . وبينما هو يعترف بالخطر الدائم ، وحتى بضرورة شخصيته مثل فوتران في ظروف معينة ، فانه يكتشف صورته الكاملة في نمط آخر من البطل ، ليس ضحية المجتمع بقدر ما هو ضحية الحياة .

طراز بلزاك وفي مثل قوته الخارقة ، أن يتحول الى عمل . وطبعاً ، هناك مغزى وراء أن كل شخصيات الكوميديا ترجمة ذاتية للمؤلف . ان كلا منهم ، من بيرتو الساطلي الضئيل الى دي توسنجن الكاسر الجشع ، ليس الا اسقاطا لنفس الارادة الرهيبة لخالفه التي يستنفدها بالكتابة . فمتدما يقف أيهم على تل مونمارتر ويقسم بأنه سيخضع المدينة كلها تحت قدميه ، فليس هذا سوى بلزاك نفسه يقدم صورة أخرى لتصميمه على اخضاع الحياة الرئيسية كلها لقلمه . ولكن فوتران هو ارادة الوصول للسلطة بأعمال العقل وحده . لا تحركه حوافز مادية بقدر ما يحركه الاعتزاز بالقدره الدسئية . وتلصك هي الخطة التي لا تفتقر ، خطية لوسيفر ، وعندما نقايله لأول مرة في « الأب جريو » نجده دليل السوء لراستينيالك ، ويساعده في تدبير خطة للاقتزان بسيدة مجتمع غنية . ولكن الخطة تفشل ، ويكشف النقاب عن شخصيته الحقيقية ، جاك كولان ، وهو بحار كان يعمل بالسفخرة ، يطارده البوابس منذ مدة . وفي « أمجاد وعاشى الحاشية » يظهر في بياب فمسس أساسي ذي نفوذ ، تد ، في « السور » الى اوراق اسي دفع له اوراق الملاط وحكاية . في الطريق الى باريس يلتحق لوسميان المتكبر ، وفي « السور » يلتحق بجله شخصيته . وفي الخطبة المأثورة ، في « السور » عن شرور وسخافات المجتمع البرجوازي ، في « السور » والعنت الذي يتعرض له شاعر شاب يريد أن يحقق نجاحا فيه ، فاما تكاد نسمع رن سوره نفسه ، رأيا يشبه احدي رواياته . وفي هذا الموضع نبدا ندرك التشبه بين الفنان والمجرم ، بين المراقب الذي يعزل نفسه عن المجتمع وبين عدو المجتمع المعزول ، فهما ليسا خارج حظيرته فحسب ، ولكن كلاهما تهمك في حيك المؤامرات الجسيمية . ان فوتران ليس ، ببساطة ، سوى الفنان يقوم بوظيفته في عالم الواقع ، انه الرجل المشغوم وقد انتقل من صفحات رواية الى الحياة العملية .

وفي « آخر تحولات فوتران » - وقد تكون تلك أول رواية تكتب عن المصائب - لا يكاد يوجد خلاف في الرأي بين الكاتب والبطل . ونحن هنا ننفذ الى فناء سجين سان لازار والى أسرار تلك المنظمة الصخية التي بناها فوتران والتي يحكمها كدكتاتور . ثم ، عند هروبه ، ستتمكن المنظمة من النفاذ خلال شبكات بوليس باريس كما تنفذ ابرة في غريال .

وأبسط تفسير لدوره رومبيري هو اكتشاف دراسة أخرى للأسلوب الذى يعامل به المجتمع البرجوازى الفنان . يظهر لوسيان فى « الأوهام الضائعة » كقطر الطبيعة لظاهر ، عاطفيا يربنا بقده دى موسيه ولا مارتان فى أشعار سيته ليسلى بعد من اتاديات المحليات . ومع ذلك دن وأسه يدور من الأطراء . وهو على استعداد لبند صورة الحياة الشاعرية العائلية التى يحس لها صهره وصديقه سكار . وفى « رجل عظيم من الأقاليم فى باريس » يصل لوسيان الى العاصمة فى صبحه مدام دى لانيه ، التى سرعان ما يهجره بعد فترة تفشفت قصيرة فى الحى اللاتينى . ويعقب ذلك صعود سريع بنيه هبوط أسرع فى صاحه صحافة الباريسية . ولم يحدث أن قدمت صورة للفساد الدسح المزمن فى عالم الصحافة والنشر مثل الصورة التى رسمها بلزك فى هذا الفصل . ولم يترك لوسيان صربا من صروب العباد والفجور فى هذا العالم لم تروته وسعته وعشيقته . ويحدث بمسرين مؤلمين : الأول يقتصر فيه بعدد من أغنية من أعانى الحاناف المرحلة لكى يدعم غلب جدارة عشيقته ، والثانى يقبل « .. » كسبها من « .. » الأولى مع المدينة بابهوط الى

ليوسف فى ارض مصر . ولا يمان من « .. » الثانية الا بتضحية شاملة بكل ما بهى من روحه للشيطان . وعندما يلتقطه فوتران وهو فى الطريق الى يلزيس يكون قد فرغ لنوه من هدم صهره ، وغالت منه سخوية أقرانه فى احتفال عام ، وأصبح مفلسا تماما . لم يبق أمامه سوى الانسلاخ التام لمعوى التى حانته مرتين . وفى القسم الأول من « أمجاد ومأسى الحاشية » يبدو سعيدا نسبيا فى لمسكى العاشر الذى هياه له فوتران ، هو وعشيرته الجديدة - استر جويسك المعجبة ، فى ركن خفى من أركان باريس . ولكنه سرعان ما يسيطر كسبابية فى شباك المؤامرة التى غرأها حامية فى حبوته الطويلة مع المجتمع ، وينتهى بانتصار دى نوستيج ، وتصل ليالى الف ليلة البزائكية الحديثة قمته بمقتل استر وعودة فوتران الى السجن ، وانحمار لوسيان .

وانما أردنا هذا الملخص الطويل لنبين أن لذبح لا يمزج عن كاهل الفنان الى كاهل المجتمع كما يظهر ،

مثلا ، فى تناول الطيريين للموضوع . ان لوسيان يخونه ضعف طبيعته ذاتها . انه الروح البهية فى اروق امتلايد عاطفية ، أقسدها التطلع للشهرة والترف والمركز الاجتماعى المرموق . ومن أجل هذا يتسنى بالصوب مرموزا له بالاسرة ، بأصفاء فترة الحى اللاتينى ، والشعر . ان المجتمع يتدخل الدوا ، ولكن من زاوية باعه الأهمية وبأسلوب مختلف عن الطريقة المألوفة التى يدخل بها المساة . فتحتى اذا رجينا ان انتيجون ، وفيها حقوق المجتمع تتوازن توازنا غير مستقر مع الولاءات العتيقة ، فانما يجد المجتمع يقف فى صف النظام - كعميار موضوعى نابع يقاس به السلوك الشخصى . ولكن المجتمع الذى يتسبه بلزك هو نفسه نهب للتعبير عن « الإرادة » الضالة ، انه ليس ، ببساطة ، سوى تجمع لأفراد مفترسين متناحرين ، انه ليس أفضل من الفرد من أية ناحية . وهذا اعتراف بأن اللائحة فى حانه لوسيان انما تمنع على المجتمع الذى لم يعط لوسيان سوى قيمه ( أى قيم المجتمع ) التى تلتخص فى حرج باى نمن - ليست القصة ، من غير النهاية المسايه . سوى سيرة المجتمع نفسه مكتوبة . « .. » أن نشأ أن تعكس الوصف ، قن سيرة الحياة تمثل الصراع القديم بين الإرادة وال... » بين الماد والصوره ، الصراع الحى لا يحبه مجتمعه . لم يبق بعد الى المعرفة المسايه . به الصبحية التى تجعل وذر مجتمعا . انه الضحية ، ليس بالمس المتحلل الحديث فحسب ، ولكن أيضا بالمس الدينى الأصيل حيث يطلق على انسان يحمل عن كفيه وزر الوجود ، ويتحمل عد باب مادة حيشا تتخذ صورة .

ولكن قبل أن تطور هذه افكره يجب أن ننظر فى أداء أكثر شفافية لنفس الموضوع . ان دوره رومبيري هى جزء من « دراسات فى العادت » ، ويبنى النقط المركزى من دكام التفاصيل التى نجري عملية التحليل من خلالها . أما فى « لجلسد السحري » وهو جزء من « دراسات فلسفية » فان الرموز تختزل الى التجريدات الهشة للاستعارة . هناك كاتب آخر من الأقاليم ، هو رفايل ( وقد كتب بالفعل موضوعا بعنوان رسالة فى الإرادة ) جاء الى باريس ليعلن على ضفاف السين نيته على غزوها . وفى طريقه الى التحطم الذاتى يتوقف عند محبل قدم للمعاديات حيث التاريخ مكس كوما دوف كوم



كما ان هذه اعكزة يمكن أن تقدم كشرح للأسلوب الذي تتخذه العلاقة بين نمط الفصال الحماس والمجتمع ، وبينهما معا من جانب ، والكون من جانب آخر : كلاهما تكرر لنمط التوتر بين الاتجاه نحو الخارج ، نحو التوسع والتدمير ، والاتجاه نحو الداخل ، نحو الوقاية والنظام . وما دام كل من لوسيان ورفايل ممثلا لهذا التوتر فإنه يمكن القول ، كما قد بينا ، بأنهما يقومان بالدور الذي تقوم به الضحية في المجتمعات الأكثر بدائية وتدينا . لأن وظيفة الضحية هي أن ترفع أمام الجماعة صورة جليلة لفصاحتها الداخلي لنفسه . وهو الصراع بين ما سميت « مصالها » و « ادعاتها » - مما يتيح لها أن تقيم توازنا جديدا . انها وسيلة لرد المتعدد إلى الواحد ، من خلال تحلل مؤقت للواحد . وإذا كان بلزاك قد اختار نمط الفنان للقيام بهذا الدور ، فذلك لأنه النمط الوحيد في مجتمع يسلم للتعبير المطلق للارادة الفردية ، النمط الذي يحتفظ بمثل هذه الحاسة للقيم الأدبية والأخلاقية التي كانت لصيقة بالديانة الوثنية والشاعرية القديمة . ان أشتياك رومانيك ونوسين وبقيّة زموتهم ينقصهم حتى الانساني بالاثم ، انهم ، ببساطة ، ليسوا سوى ح الأثر للارادة ، ومن ثم فهم لا يصلحون لخدمة المجتمع . ما يجعل لوسيان ورفايل سمة من الاحلام للدور انما هو قدرتهما على استكشافهما . ان كلمة رفايل الختامية هي : « ان من يعاى آلام الروح أو الجسد ، أو يفقد المال أو القوة ، لهو المنبوذ في المجتمع » . وأخيرا ، فلأن نمط الفنان في بلزاك يعاني في الأعباء معاناة روحية ، كانسان ، فانه يظهر لنا كقرب مقابل للاله أو البطل الملمع الأوصال في الثقافات الأكثر توحيدا . انه اقرب ما لدينا كرمز للوحدة .

ان وجهة نظر بلزاك هي ، في التحليل النهائي ، وجهة النظر الدينية ، وذلك على الرغم من حقيقة أن دفاعه عن العقيدة الكاثوليكية دفاع براجماتي وغير مخلص . انه ديني ، ليس فقط بمعنى أنه - دائما وفي احصائه - أخلاقي ، الأمر الذي يميزه عن غالبية معاصريه باستثناء بودوير ، ولكن لأنه يعود بنا إلى التوفيق في معظم المشكلات الأساسية للميتافيزيقا . ولما كان الرأي الديني يجب دائما أن يستقر عند موضوع الحب ، فإن التوفيق بين المتعدد

من الأعمال الفنية ، وبدا له « كجواب للسحرة جدير ببروكين وديكتور فاوست » . « رأى فتوحات الاسكندر على صدفه منقوشة ، ومذابح يساور على زناد بندقية انرية ٠٠٠ » . وكان الأثر هو تحول مزاجه من اليأس إلى حنين جارف للحياة ، وقبول المنحة التي يقدمها له الجلد السحري . ان حياره هذا الجلد تمنح صاحبه تحقيق كل أمنياته بشرط رخيص - هو اقتطاع جزء من الحياة . وتهبط الثروة والشهرة في الحال على رفايل ويعطيه الأصدقاء المعبون . ولكن سرعان ما يغلبه الكرب القاتل كلما عاوده احساس أن تحقيق كل أمنية يقتطع من حياته التي تنكشف مع انكماش الجلد السحري . وكان رفايل قد بدأ حصارا غير ناجح لسيدة مجتمع بارعة الحسن ولكنها باردة وغير مكترثة بطريقة غريبة ، هي فيودورا . ولكنه الآن لا يحس بأى شيء تجاهها وهو ينظر اليها جالسة في إحدى مقصورات الأوبرا . ولعنة قصيرة ، هناك أمل في أن يأتيه الخلاص بزواجه من ابنة مدير الفندق الفقير التي صادفته في أسوأ أيام الفقر والعوز - غير أن حبه لبولين ليس هو « الحب الصادق » الذي تكلم في نحوه . انه ما يزال ملوثا بالشهوة . ويتضاد الجسد السحري إلى أن يصبح في حجم ورقة السديان . ولا يحدث عدم في مساعده ، ان مرضه يقرع على الحد الذي يفصل القول عن الفعل ، والسان عن الروح . « وفي النهاية مراد هذا شهر من يسلم الروح بين ذراعي بولين » .

وهذه الأسطورة تكاد ألا تكون بحاجة إلى تفسير . فالجلد السحري هو ، طبعا ، مادة وجود المجتمع ، مجتمع بلزاك كما هو مجتمع رفايل ، الذي يستهلكه خلال « الانفجارات المادية » للارادة . وفيودورا الجميلة العقيم ليست في النهاية إلا تجسيدا لمجتمع . ان بلزاك يصل ما رأينا أنه فكرته الثابتة ، ألا وهي المطابقة بين القوى المادية والروحية في كل من الفرد والتكوين الاجتماعي . أو كما تلتخص للعكرة على لسان أحد الأطباء في كتابه إذ يقول : « ان الجزء من الكل العظيم الذي ، بإرادة عليا ، يصل داخلنا المظاهرة التي نسميها الحياة ، هذا الجزء يتشكل بأسلوب واضح في كل كائن بشري جاعلا إياه كائنا محدودا في الظاهر ، ولكنه متعائش في إحدى نقاطه مع اللامحدود » .

التاريخية أكثر مما هي من الهديان أو التهيؤات  
 العصبية . وكما كانت حال بليسك ، كان التوتر  
 عظيما إلى درجة يصعب علينا التأكد ان كان في تمام  
 ارادته . وفي « لويس لامبوت » ، وهي أكثرهم  
 رواياته تفلسفا ، تصطبح محاولة البطل الناجح  
 لتكوين جميع المعارف في كل متناسق ، تصطبح  
 بقصة حب كاملة . ولكن من الواضح أن الرؤيا  
 كانت أكثر من طاقته ، فيقع في حالة من الجنون  
 غير المتطوق . أن في هذه القصة نوعا من الإبهام اند  
 يلقي تساؤلات حول درجة إيمان بلزرك بإمكانية  
 الممارسة الصوفية في عصره . غير أن تلك مشكلات  
 تحملنا بعيدا عن نطاق هذا المقال .

والواحد - فإن السكتة الضخمة في الكوميديا  
 الإنسانية يمكن أن يقال إنها تتلخص مركزها في فكرة  
 الحب الخالص المنزه عن الغرض . أن الجلد السحري  
 لا يكشف عندما يرغب في أن تحبّه يولين ، لأن  
 الفارق بين الرغبة في الحب ، وتلك حالة للوجود  
 الخالص ، وبين حيابة موضوع الحب ، الذي ليس  
 إلا فعلا ، هو فارق مطلق . أن الحب عند بلزرك هو  
 تلك الحالة من التأمل التي يستريح فيها الإنسان  
 مؤقتا من اغراء الإرادة ، ومن ثم يتصل بالنظام العام  
 للكون . إنه الرؤيا الصوفية للكل . كان بلزرك ،  
 شأنه شأن بليك الذي يشبهه إلى حد كبير ، مجبرا  
 على ابتداء عقيدته الدينية الخاصة، من مصادر المادة

The Critical Performance  
 [An Anthology of America and British Literary  
 Criticism of our Century]  
 Edited by Stanley Edgar Hyman.



# خيال المسرح

## والشعر العربي

### يقدم فؤاد دواره

في هذا العدد من مجلة "خيال المسرح" نعرض لكم مجموعة من الدراسات والبحوث التي تناولت العلاقة بين الشعر العربي والمسرح، وهي من إعداد فريق العمل في مجلة "خيال المسرح".

وفي أعقاب ذلك، نعرض لكم مجموعة من الدراسات والبحوث التي تناولت العلاقة بين الشعر العربي والمسرح، وهي من إعداد فريق العمل في مجلة "خيال المسرح".

في المقام الأول، قد أغنى العرب عن المسرح، وأرضى حاجاتهم الغريزية إلى التمثيل واستعراض المهارات الانشائية والصوتية. ولتستحضر صورة الشاعر العربي القديم وهو يشهد قصيدته أمام أفراد القبيلة، يرتجلها في الأغلب، ويميز بصوته عن معانيها، ويستخدم يديه وقسمات وجهه في التأثير على سامعيه، ولتصور أشعار مجتمعين في سوق عكاظ أو في غيره من المحافل ينظرون الشعر قبيله ومفاخرها، ويهجو أعداءها ويسخر منهم، ويدير في أحيان كثيرة حواراً بينه وبين حسنة، بينه وبين رفاقه... لتفكر أي حد يمكن أن يدرس شعرنا العربي باعتباره ظاهرة تمثيلية قامت - إلى حد بعيد - مع الخطابة بوطنية قريبة من وطنية المسرح في حياة الشعب الإغريقي.

حين يقول القائلون إن أدبنا العربي لم يعرف المسرح إلا في أواخر القرن الماضي، فبما أنهم يقصدون بذلك إلى التمثيل من شأن أدبنا، أو يتكبرون أن حياتنا العربية قد عرفت ظواهر تمثيلية عديدة هي مختلف عصورها، فالحاجة إلى التمثيل تكاد تكون حاجبة غريزية في النفس الإنسانية، لا تستعرض المهارات، بل تستعرض ميل قديم في الإنسان منذ عمر طفولته إلى التمثيل، وهذا الميل قد تطور مع الزمن، من مسرح تمثيله نفس الإنسان، إلى المسرح الأساطير، والخرافات، والرموز، والارتداد إلى الأصول، والأقضية وغير ذلك مما يمارس في مختلف الأجيال، وفي المناسبات الدينية، وكل هذه الظواهر قد تتصل بالتمثيل من قريب أو بعيد.

وفي حياتنا اليومية نمارس - دون أن نشعر - ظواهر تمثيلية مختلفة، حين نسمر ويحكى أحداً بكثرة يتقمص خلالها أشخاصاً آخرين ويحساكهم، وحين يكذب ونخدع غيرنا ونوعهم بأشياء لم تحدث، أو نحدثهم بقبر ما نعتقد حقاً... لي غير ذلك مما نمارسه كل يوم، ومازالت الإنسانية منذ أقدم عصورها.

ولكن ذلك كله شيء، والمسرح بمفهومه الفني شيء آخر.

وإذا كانت الحياة العربية لم تعرف المسرح فيما عرفت من ألوان التصوير الفني، فلم يكن ذلك لتخلف بي العقلية العربية، ولا لتصور في ملكات أبنائها،

وفي فصل تال يشرح ميكانيكية المخيلة فيقول :

« كان مسرح خيال الظل عبارة من حاجز خشبي بمعرض الصالة يصل المشاهدين المصنوعين من الالابيش » ويرتكز هذا الحاجز على الأرض ويرتفع فوقها حتى يقبل السقف بقليل ، وفي وسطه - على بعد متر ونصف متر من الأرض - فتحة طولها نحو متر وعرضها متر ونصف تقريبا ، وقد شلت عليها ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف ، وفي أسفل الشاشة من داخل المسرح - جهة الالابيش - لبث قطيب مغرغ من الخشب ليحمل الدس المشتركة في اللبث ، وقبيل الأرض صندوق كبير يحوى مجموعة من شخص المروى التمثيلية ، وهي عبارة عن أشكال طول كل منها حوالي القدم مصبوبة من جليد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة في مرسوم التمثيلية ، وأحيانا على شكل حيوانات كالحيث والكلاب والمامز أو اشياء جامدة كالسفن والبيوت والأشجار ، ولهذه الشخصيات الجذابة معادل وقرب نفقت بقدر وقفرض محقق ، يدفع الالابيش فيها صلبة لتحريكها وتمثيل الشخصية المذكورة في النص ، كما أن بعضا منها مثبت على قطيب جديدي رفيع أو سلك صلب ، وعند العرض تعلق أروار الصالة وتعلق التوالد والإراب لم تثبت الشخصيات في القطيب الخشبي فتبدو ملتصقة بالشاشة ، لم يضاء من داخل المسرح مصباح ، أو مجموعة من الشوع نحس أنوارها بواسطة حواجز من الخشب ، من يركب على صلبة ، ويمسك من الشخصيات على الشاشة وتتمسك من الجهة الأخرى ويراهن ، وجون واضحة ، ليجعل الالابيش تحريكها بمصمير » .

« من أجل أن » الجبهة حوار القصة التمثيلية ، وتبادل الحوار بين الممثلين ، كما ساعد المشويع ، من حواجز وموقعهم ، وفي بعض الاحيان يصحبه الجليد ، ليجعل موسيقيا يوقها المصاحفون » (ص ١٦١) .

والى جوار هذا المسرح الظل الثابت كانت هناك مساح طلية أخرى متحركة يشبه الواحد منها .

« .. التكتل الخشبي غير انه يتكون من قوائم » ضلوع » خشبية يرتابط بعضها ببعض بواسطة مفصلات تمكن من تطبيق » المسرح » وحمله ، وعلى هذه القوائم شلت حيفا ، من قماش السميك ، ماندا أعلى الواجهة فقد تثبت عليه قسمة من الخشب الأبيض الرقيق ، ويدخل المغايل معه تميل أو انسان الى جوف » مسرحه » ويضوض الشخصيات لسق الشاشة الشفة لم يودقون في الخلف مصباحا صغيرا لتمسك شلالات الشخص فوق الشاشة ويراهن المتفرجون من الجهة الأخرى وهم جلوس على الأرض أو واقفون ، وبعد أن ينتهي المشاهدين من سرد تمثيلياتهم وتحريك دماهم تبدأ لروض القصة ومتطلباتها الحوارية والدينامية ، يجمعون من الطيارة الدرامهم ثم يرتاحون الى مكان آخر .. وهكذا » (ص ١٢٠) .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى دراسة وظيفة الدمية ، ويوضح كيف كانت لها وظائف مختلفة منها الديني ومنها الترفيهي في كل مراكز الحضارة منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا .

ويذهب الدكتور عبد الحميد يونس الى أن فن « النقائص » يمثل ظاهرة تمثيلية ، وأن فن المقامة أدخل في الفن التمثيلي منه في أي من آخر ، وكذلك فن القصص ومنشدي الملاحم الشعبية (١) ، ويقول : « .. من الخطأ أن ننف عند الظواهر الشعبية غير مبينين في الأدب الشعبي العربي ، وفي « خيال الظل » و « القوم كور » ونصصوهم أنه لا يوجد في التراث المسرحي من ظواهر التمثيل » (٢) .

كل هذه الظواهر وأمثالها هي حاجة الى مزيد من الدرس والبحث ، ليزداد فهما لشخصيتنا وتراثنا ، ولكن دون أن يغفل فمعبرها مسرحا متكامل ، ودون أن تستغنى الحماسة القومية وزعم أن بيئتنا العربية عرفت المسرح بمفهومه الحديث ، قبل أن تستورده من أوروبا في أحراب القرن الماضي .

وقد وقع الباحث إبراهيم حمادة في شيء من هذا في كتابه « خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال » (٣) رغم أهمية الجهد الذي بذله في هذا الكتاب وشدة حاجتنا اليه ولأمثاله ، ولماذا بالتعريف بالكتاب .



### مكتبة المخيلة

يقدم المؤلف بحثه بالشعر بحيال النص ، ويعرفه « وبين لأر » : « مسرح كوميدي » ، ويبدأ من غروب « وثيقة القبري » ، ويرى أن حساب الخش .. » كان يشكل جزءا هاما من فنونا الشعب ، الذي لعبت دورا إيجابيا في المراج الشعبي وقت جاهها وشبابها ، لا ب قد قبرت ولا تزال حية وتقبل أن تستعد أمرفها وتعود رجولة الأبن ومولد الجديد » (ص ١٧) .

(١) « الوجه - العدد ٤٦ - ص ١٤ - ١٩ » .

(٢) الفصل السابق : ص ١٩ .

(٣) مقرته المؤسسة العربية العامة للتراف والترجة والنشر في سلسلة « تراثنا » .

## موطن خيال الظل

التخصصية الرئيسية في تمثيلات خيال الظل التركي، وهو على ذلك مختلف عن فن الأراجوز كما نعرفه في مصر، وإن كان المرجح أن هذا الفن الأخير قد اقتبس شخصيته الرئيسية من الأول، ولهذا اشتهر باسمها. ثم يسترسل المؤلف في حديث عن فنون الأراجوز ومسرح الرائس لدى مختلف الشعوب، وهو حديث يمس موضوعه الرئيسي من قريب، ولكنه لا يدخل في صلبه.

وقد افاد المؤلف في هذا الجزء من بحثه من مقال نشرته هذه المجلة، في عددها الثالث والثلاثين (سبتمبر ١٩٥٩) للأستاذ رشدي صالح عن «مسرح خيال الظل في العالم الإسلامي» فقد اتبع منهجه العام واستقى كثيرا من الحقائق التي وردت فيه، كما رجع إلى معظم المراجع التي أشار إليها المقال، مع توسع في المعلومات والنصوص وأسلوب العرض، وبعض الاختلاف في التفصيلات مما تفرضه طبيعته نالفة الكتاب.



## ابن دانيال

ويستغرق المؤلف الباب الرابع في التعريف بحياة ابن دانيال وعصره، فقيدا بالحديث عن تحلل الخلافة العباسية قبيل الغزو المغولي، ثم يرسم صورة سريعة للحياة في الموصل في أعزبات الحكم العباسي، وهي الفترة التي ولد فيها ابن دانيال عام ٦٤٦ هـ (١٢٣٨ م) وتكونت خلالها ثقافته الأولى. فلبسها كانت النكسة المغولية هاجر إلى مصر مع من هاجر من الأديباء والمكرمين، ودخلها عام ٦٦٥ هـ. في حكم الظاهر بيبرس.

وفي الباب الثاني يبحث نشأة خيال الظل وهجرته، فيعرض أهم الآراء التي قيلت حول موطنه الأول، فمن الباحثين من رأى أنه الهند، ومنهم من أكد أنه الصين، وقد مال المؤلف إلى الرأي الأخير معتمدا على الاستنتاج الحديسي لعدم توافر المراجع والأدلة الكافية.

ومن الباحثين من يرى أن الخيال قد انتقل إلى العالم العربي عن طريق المغول أثناء غزوهم لبعض أقطاره، ولكن المؤلف يرفض هذا الرأي لأنه يرى أن حرب المغول كانت من الغفلة والبشاعة بصورة لا تسمح قط بالتشجير بفن جديد (ص ٤٤).

ويرفض كذلك ما ذهب إليه باحثون آخرون من أن خيال الظل قد انتقل إلى مصر من تركيا مع الغزو العثماني ويستدل على ذلك بما رواه ابن إيس من استمتاع السلطان سليم بعرض أحد المخايلين المصريين وقوله له:

«إذا سافرنا إلى إسطنبول فامض معنا حتى يتخرج ابني على ذلك».

ثم ما ذكره من أن السلطان سليم قد ارتحلوا معه إلى تركيا (ص ٦٣، ٦٤).

ويرجح بعد ذلك أن الفن ظل زحف من الصين إلى جيرانها الذين أوصلوه إلى القبائل التركية الشرقية ثم إلى فارس فالعالم العربي في الشرق الأوسط، ومنه إلى مصر التي أذاعته في شمال إفريقيا (ص ٤٣).

واقدم الإشارات التي وردت إلى خيال الظل (المصري) في التسميات العبرية ترجع إلى الدولة الفاطمية.

وفي الفصل الثالث من هذا الباب يتتبع المؤلف انتقال خيال الظل إلى أوروبا عن طريق العالم الإسلامي، وتركيا بصفة أخص، ثم يختم الباب بحديث عام عن المخيلة المصرية يعترف فيه بقللة المصادر التي بين أيدينا عنها (ص ٥٦).

والباب الثالث يعرف بفن القراقوز التركي، وهو نفسه خيال الظل في المجال العربي، والقراقوز اسم

« .. فالمثل الإنسان مرحلة ثانية للمحاكاة ، أما الدمية فهي المرحلة الثالثة . وهذا التريان المنقطع لا يمكن أن يمرح العن الثلث من كونه لنا تمثيلا » ( ص ١١٠ )

وهذا كلام سليم نظريا ، بل لمعه لم يعد في حاجة الى تقرير بعد ما بلغه مسرح العرائس من مستوى فنى رفيع لدى كثير من الأسمم المتضرعة ، وان كان من الأصوب مع ذلك أن تعتبر خيال الظل - تمثيلا مع منطق المؤلف - الصورة الرابعة على أساس أن الدمية هنا لا تقوم بالتمثيل مباشرة كما يحدث في مسرح العرائس ، بل خيالها هو الذي ينهض بالدور الرئيسي في العرض !

### سجع وبديع !

وينفذ المؤلف الى لب موضوعه أكثر حين يطرح هذا السؤال :

« هل يندرج العن الثلث الذي تؤديه النفوس الجسادية ضمن حيلة الحوار التمثيلي البشري ، وما هي وجوه الشبه والتشابهات » ( ص ١١١ ) .

ويتجنب عقد المقارنات بين النصوص في الفاحيتين ، بل يسألا آخر يرى أن الإجابة عنه تقنيه عن أمثال هذه المقارنات وهو :

« هل العن الثلث يمكن أن يؤديه ممثلون بشر - هل يمكن أن يكون التمثيل قريبا تمثيلا يقوم بعرضها المخصوص في الأداء التمثيلي - هل تتسارع هذه العروض متلاحقا تستلزم الإسكفة للتمثيلية ، أم لا ؟ » ( ص ١١٢ ) .

والى الإجابة على هذين السؤالين ينتقل المؤلف لأول مرة من الحديث النظري العام الى مجال التطبيق على النصوص فيقول :

« ان ثقله النظر في بابات خيال الظل ومعارضها الشخصية ونصوص التمثيلية والحركة بين سطورها وتقسيمها التجاوب المتناسق بين المؤدين والممثلين تؤكد إمكان أدائها بقريا واستضافة المنطق الدرامي الصادر من العملية استضافة معقولة لا يأسى بها ، مع ملاحظة أن التمثيلية الظلية - الى حد ما - غير لغفافة الحديث وليست على مصاحات كلامية كالسحر ، فحوارها مركز مكثا وزمانيا بما يتلاءم وكيفية الاعتمادات المروية ، تلك التناجسية مع بعض الفروق التناوبية .. هي التي لن تغطي الاحساس التمثيل الكامل للمؤدى والمتلقى ، ومن هنا يؤزم بعض التعديل البسيط وعمل الإضافات التفسيرية بالحوار حتى تصبح الباية طفعة تمثيلية صالحة للأداء فوق خشية المسرح ، ومن المين أن تعسف ذلك مع النصوص التي أوردناها لأن دتاليل في هذا البحث لأنها تحمل قيم عصرها ومثالياته ، وهي قيم المصور الوسطى التي تختلف اختلافا بعيدا مع ما نمارس من قيم مسرحية وفنية لكنها تتفق - ان مرست - مع المواصفات الانشاعية التي كانت تعود القرن الثالث عشر الهادي ، وما قبله وما بعده نقبل ، تماما كما لاتتفق تمثيلات العصر الوسيط بأوروبا مع

ويسرد الكاتب فصلا قصيرا للتعريف بالأحوال الاجتماعية في مصر الطاهرية ، ثم يتبعه بالحديث عن ابن دانيال وفترة اقامته في مصر ( ٦٦٥ - ٧١١ هـ ) ، وكيف اكمل دراسته للطب في مدارسها ، واتخذ لنفسه دكانا بباب المتوح يحل به الناس ويطب عيونهم نهارا ، ويحترف المخيلة مساء ، ويقدم المؤلف خلال هذا الفصل عددا من نوادر ابن دانيال ونماذج من أشعاره الصوفية والمنجسة والهجائية المذعة . وقد اعتمد في هذا الفصل أكبر الاعتماد على مقال نشرته مجلة « الكتاب » عن « ابن دانيال الموصلي » للأستاذ سعيد الديوه جي الموصلي ( في عدد يونيو ١٩٥١ ) ولم يشر اليه الا مرة واحدة في مسهل الفصل .

### الصورة الرابعة

ويعرض الباب الخامس لمشكلة على أكبر قدر من الأهمية حين يشير الى جهود الغربيين في دراسة ارمصاصات الحركة التمثيلية الأولى لدى الاغريق ، وكيف يعتبرون أناسيد الأعياد عند الرومان بما فيها من خلعة ومجون بدايات التمثيل ، في الوقت الذي تتجنى نحن فيه على الأشكال التمثيلية التي وجدت في بلادنا في القرون الوسطى فيقول :

« هذه المآزلات المتدسة بسنة ١٩٠٠ في أوروبا ، الدراما في الحركات المؤدية الفردية في التمثيل ، امتصا القرون الظلمة ، وحتى في البدايات الجاهلية ، من أجل تاريخها وتصنيفها بطورا توعية للمسرح الحديث ، لا يقلها خلعة غير التجاهل التام والاسراف المطلق في رمي الصفة من الحركة التمثيلية التشابه التي كان يقوم بها ارباب المسائر في مصر ومن على شاكلتهم من المحققين واللاعين ، وليس معنى لتشابه أنها تعاكسها حلول النمل بالنمل ، ولكن في ملامح الجنس « التضرية » ، فهناك صفات عامة مشتركة من الممكن أن تسلكها الى عداد التفسيرية الواسعة . وليطوني القارى في الانتاج الى بعض المآزلات المحاكاة التي مارسها المصريون في القرون الوسطى وما يبعدها قبل معرفة المسرح في شكله الكامل والتي نعى عنها ونسبها عابدين في المجهول وأودية العمم .. » ( ص ١٠٨ ) .

وبعد أن يستطرد الى ذكر بعض الظواهر التمثيلية مما لاحظته في حياتنا الشعبية او وردت الإشارة اليه في كتب التراث يطرح هذا السؤال :

هل يعتبر فن خيال الظل من التمثيل ؟

وفي الإجابة يبدأ بالرد على من ينفون عنه صفة التمثيل لأنه خال من الممثل الإنسان ، وهو المقوم الأساسي للتمثيل ، ويؤكد وجوب علاق جوهري وثيقة بين التمثيل الانساني والتمثيل بالدمية ..



أنها موجودة في المكتبة التيمورية بدار الكتب المصرية أشار هو نفسه إليها ، وحدثنا الأستاذ رشدي صالح وبعضها محقق ومنشور بالليل (١) وحتى نفس المكتبة التي رجع إليها المؤلف لتحقيق بابات ابن دانيال ، حتى يستطيع أن يقدم البنا صورة أكمل وأصدق لفن خيال الظل المصري ؟!

وأهم هذه المخطوطات المنشورة هي « منارة الاسكندرية القديمة في خيال الظل المصري » و « لعب السحاح » و « لعبة لدير » وقد وعد رشدي صالح « قراءة » المجلة « بكثافة دراسة عنها ولكنه لم يب حتى الآن (٢) ولا يزال ننتظر الوفاء بوعده .



وقد أشار المؤلف الى وجود نسختين أخريين من تمثيلات ابن دانيال ، أحدهما في استامبول ، أخرى في مكتبة الاسكوريال في بلاد الأندلس ، لم يحاول مع ذلك الحصول على مصورات ، بل اعتمد في بحيقته على النسخة التيمورية ، وقد رجع رشدي صالح في المخطوطات .



فصل الخيال

على أن ذلك كله لا يزيى بقيمة الكتاب ، وبالجهد الصادق المبذول فيه ، فحسبه أنه أول محاولة جادة مكتملة لدراسة جانب من جوانب هذا الفن الشعبي المهدى ، وهو بذلك يفتح المجال أمام الدارسين لمابعة البحث واستجبا بمية جوانب هذا الفن ومدى أصالته وتمييزه عن روح شعبنا وميوله الفنية

(١) « المجلة » - العدد ٢٥ - ص ٢٧ .  
(٢) « المجلة » - العدد ٢٢ - ص ٣٢ .

الفساد .. وهل ثمة دليل على صدق ذلك أكثر مما أشار اليه المؤلف نفسه ( ص ٥٧ ) من غزليات مفضوعة في بعض المغساليين تؤكد شذوذهم واحزانهم ؟!

### « المتعجبون » و « المتزلكون »

على أن المؤلف أشار في عدة مواضع الى نوع آخر من تمثيلات خيال الظل ..

« .. لم تكن تخلو من غزوات اجتماعية لله ب والأوضاع العامة ولا من التلميحات والتوريات السياسية اللاذعة » (ص ٢١) ولكنه لم يستشهد بأى من هذه التمثيلات ولم يعرض لموضوع واحدة منها، الدليل الوحيد الذى قدمه على ذلك ما رواه ابن اياس عن حادثة وقعت عقب غزو السلطان سليم لمصر ويعلق عليها قائلا :

« يقضى البابات كانت تهدف الى الصبر السياسى والقدر الاجتماعى المرير والى عرض ومقدمات تعليمية لخاصة الاحاسيس الطيبة فى الانسان ، أو تمثيل مخفريات من العواطف الجارية الساحكة التى كانت تهم الراى العام سواء أكان هذا العرض مسرحيا أم تعليميا ، ومما تعرفه فى هذا الباب ما صنعه المغال المصرى الجليل من تمثيلية يحاكى فيها واقعة ... »

هذه الواقعة نفسها يعلق عليها الدكتور حسين زوى قائلا :

« ويصعب احد « المتعجبين » أو « المتزلكين » فيرسم بأوراده صورة لطومان بأى زينة ، وللايجاد العشوائية ، وللحد من ويغاييل بظلالها على شاشة بيضاء فى وثاق الحكار سلم شد بالروضة ، يحف به الصبيان الرمد وأمرام الابتكارية والاصباحة وهو لا يتكاد يص فى سكره . حل كانت حيا المزار أم نشوة المظفر هي التى اطاحت بأخر مشاعر الرجولة والكرام فى نفسه ! فلم يصح هذا السفاح العشوائي بداية الماحيل وتبريفه ، ولم يأسر الماحيل أن ينفوخ جواده له على « خيال ظله » الماهر بل يتشرح صفده ، ويأسر له بثمانى دينارا ذهبيا ، وفراجة من الفضل المذهب ، ويريت على كتفه خاتلا . يجب أن نأسى معنا الى استيبرل لرى والذى ذلك » (١)

أرايت كيف اعتسف مؤلفنا الأول فهم الصحن وحيله من المعاني عكس ما يحتمل ؟ .. فانهار بذلك استشهاد الوحيد على الدور السياسى والاجتماعى لخيال الظل ، ولم يبق سوى بضعة أبيات أوردتها الأبيشيى فى مدح المغالبة والثناء عليها .

وهنا لا بد أن نتساءل أما كان جديرا بالمؤلف أن يرجع الى مخطوطات المغالبة القليلة الأخرى وقد

(١) سندباد مصرى ، دار الماروف ، مصر ، ص ٢٩ .



والاجتماعية في تلك الفترة من تاريخه ، ولو لم يكن لخيال الظل من فضل سوى ما نسب اليه « لاندو » في كتابه « دراسة في المسرح والسينما العربيين » حيث يقول :

« أكبر خدمة اداعها مسرح خيال الظل لتاريخ الحضارة العربية انه حفظ للأجيال القادمة معلومات ثمينة من العادات والافتكار الجارية لدى الأجيال السابقة . ومن الناحية الفنية يعد الطريق هو ولعب المذاهب والقصاصين ، أمام المسرح الأوربي ، وكذلك لقد امد الأرض لاستقبال هذا الفن الحديث » (١) .

لو لم يكن لخيال الظل سوى هذا الفضل لكان جديرا مع ذلك بالدراسة والاهتمام ، ونفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة لمختلف الظواهر الشعبية سواء في أدبنا الفصح أم في فننا الشعبي وتقاليدنا الاجتماعية المتوارثة . كل ما في الأمر أننا لا نريد أن يتصدون لدراسة أمثال هذه الظواهر أن نأخذهم الحماسة القومية ، فيقالوا في تقدير قيمتها الفنية والدرامية ، لأنه اذا صح أننا عرفنا بعض حصور

(١) « المجلة » العدد ٢٣ - ص ٢٧ .

استميتل في مختلف عصور تاريخنا القديم والوسيط ، فالفن لا شك فيه أن مسرحنا العربي اليوم لم يرث أيا من هذه الصور ولم يتطور عنها ، وإنما هو وليد شرعي للمسرح الأوربي ، بدأ بالتقليد والاقتباس والترجمة وما زال ، ثم أخذ يتحرر شيئا فشيئا ، ويستقل بشخصيته بعض الاستقلال ، وأنه مازال حتى اليوم عالة على أبيه الأوربي يتأثر به ويقتفى خطاه ، ويزعج في الوقت نفسه التميز والاستقلال شأن كل المراهقين .

ومهمتنا اليوم أن نستكمل مسرحنا ملامحه المتميزة وشخصيته القومية المستقلة دون أن نقطع مع ذلك صلته بالمسرح الغربي . ولا يضيرنا في شيء أن أدبنا لم يعرف في ماضيه فنا من الفنون على النحو الذي سبقنا اليه الغرب ، فلطالما سبقناهم وعلمناهم في ميادين وميادين ، والحضارة الانسانية ليست حضارة شعب واحد ، وإنما هي مجموع حضارات كل الشعوب منذ أقدم العصور . والأخذ

أحمد .

ARCHIVE



# نقد السينما

## بقلم أحمد الأحمرى

وبدأت جلسة الافتتاح في منتصف الساعة مساء يوم الجمعة ٢٨ أغسطس بأن قام السيد الكندس صلاح عمر رئيس مجلس إدارة المؤسسة الثمينة للصناعة للسينما والأفلام والليزيون والذي رأس جميع جلسات الندوة بتوضيح مهمة هذه الندوة وأن العمل السينمائي لم يعد عملاً فردياً بل هو نتيجة جهود مشتركة لعدد من الأفراد لا بد وأن تعميها الدراسات والبحوث حتى يذهبوا إلى ألى راد .

وتحدث بعد ذلك السيد مندوب اليونسكو عن أهمية الصورة المرئية وأثر الفيلم السينمائي على التلويج . وألقى السيد الكندس عز الدين مؤلف رئيس مجلس إدارة الشركة العامة لاستديوهات السينما بشرح أظاف بالمرکز الفني للتعاون السينمائي العربي وأعلن قيام هذا المركز وبند تشمله .

وليس هنا مجال ذكر الكلمات التي تليت والبحوث التي قدمت خلال جلسات الندوة بالتفصيل ، إذ يقوم حالياً المركز الفني للتعاون السينمائي العربي بجمع الكلمات والبحوث في كتاب شامل . وإنما نكتفي هنا بالإشارة إلى بعض الأحداث خلال هذه الندوة مع الترحي في ما دار خارج هذه الكلمات والبحوث من مناقشات وآراء بالذکر والتعليق .

ثم شاهد المشاركون مجموعة من الأفلام التسجيلية القصيرة قامت باختيارها الهيئة الإدارية لندوة .

وبدا العربي بمجموعة لقطات متفرقة من الفيلم التسجيلي الذي يخرجه المخرج الكندي جون فيني ويصوره حسن التلساني بالألوان والسينما سكوب ، وبالترجم من أن اللقطات التي شاهدها لم تكن في صورتها النهائية لأن الفيلم لم يكن قد تم إكماله للمرعى بعد ولم يصحبها أى شريط صوت ، فإن اللقطات كانت بما تحتويه من تكوينات جميلة وحركة جذابة تثير بما سيكون عليه الفيلم النهائي من أحاسيس سينمائي من نهرنا الطاليد . وجدير بالذكر هنا أن إدارة الأفلام التسجيلية عندما توقع أن تزيد مدة عرض هذا الفيلم في صورته النهائية من ساعة ، ولذا فقد خصصت الإدارة المذكورة مبلغ ثلاثين ألفاً من الجنيهات

لم في شهر يونيو الماضي إنشاء المركز الفني للتعاون السينمائي العربي ، الذي يهدف إلى العمل على تطوير الفيلم العربي ، وذلك باعداد الدراسات العلمية والفنية في شتى فروع الفن السينمائي ولوليس الأفلام الروائية والتسجيلية التي يتم إنتاجها بالدول العربية أولاً بأول ، وإعداد نسخة من كل منها في مكتبة الأفلام التابعة للمركز ، وإجراء الإحصاءات والبحوث ليعبر جميع العاملين بالحقل السينمائي بالدول العربية ، وتيسير التدريب المبني للفنيين والفنانين العرب ، والإشراف على تأسيس جميعات الفيلم وتدريبها ، وتسيق الندوات والمؤتمرات السينمائية العربية بطريقة دورية حتى تتلاقى كافة الجهود في سبيل رفع مستوى الإنتاج السينمائي .

واتخذ المركز الفني للتعاون السينمائي العربي مقراً مؤقتاً له يستوديو مصر بشراف الأهرام بالجيزة . وكانت باكورة أعماله أن دعا الدول العربية لإرسال مندوبيها لحضور « ندوة السينما العربية » التي يفتتحها أيام ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ أغسطس ١٩٦٤ ببلدنا سان استيفانو بمدينة الإسكندرية ، بحيث تنتهي الندوة في نفس الوقت الذي ينتهي فيه المهرجان الدولي الثالث للليزيون وحتى يلتئم شمل المشتركين في هذين الحدثين الثمينين في الحقل الثقافي المشترك .

وقد لبى الندوة لحضور ندوة لسينما العربية مندوبون عن العراق والجزائر والأردن ولبنان والكويت ، كما أوفدت منطقة اليونسكو السيد أريكو فولكونيوس مندوباً عنها ، هذا إلى جانب وفد الجمهورية العربية المتحدة الذي ضم عدداً من المسؤولين من القطاع السينمائي وعدداً من ممثلي البحوث التي أعدت خصيصاً لهذه المناسبة . كما أتيحت الفرصة للممثلين في الحقل السينمائي وللمهتمين بالفنون عامة والمصنفين وسواهم لحضور جميع جلسات الندوة والإشراف في مناقشاتها ، حتى يمكن الاستفادة من آراء الجميع فيما يصل إليه الندوة من توصيات والملاحظات .

هذه التجربة . أما اللهجة التي استخدمت في التعليق على هذا الفيلم فقد أثارت مناقشة عامة في اليوم التالي ، وستعرض لها في حينه .

وبدأت جلسة صباح السبت ٢٩ بتلاوة البيث الأول «السينما العربية بلغة الأفلام» الذي تقدم به الأستاذ لطفي نور الدين ، ويتعرض هذا البحث لإحصائيات عن عدد المشتغلين بالسينما متعمقا ، وعن الفلسفة الإنتاجية لاستديوهايتا ومعاملنا الحديثة ومقدار رموس الأموال المستثمرة وعدد دور العرض وعدد الرواد ... الخ .

وخلال هذا الفيلم طالب المخرج حسين حلمي المهندس باستكمال البحث بالحصول على الإحصائيات الماثلة في سائر الدول العربية ، وتطرق للمناقشة إلى موضوع الفرق بين اصطلاح الإنتاج السينمائي العالي واصطلاح الإنتاج السينمائي المشترك . وانتهت المناقشة إلى أن الأثر عبارة عن إنتاج تقوم به دولة واحدة ولكنه يعالج

للأفلام على هذا الفيلم بالاشتراك مع فيلم آخر قصير عن « النوبة » لنفس المخرج ونفس الصور ، ولقد نالت التعلق الصبوبة التي عرضت من فيلم « النيل » إعجاب جميع الموجودين في هذا العرض الخاص .

وبلا ذلك عرض فيلم طبي قصير عن جراحة في الخ « ١٧ دقيقة » بالألوان ، تم إصداره تحت إشراف دكتور جمال الدين سمي الشرف على مكتبة الأفلام الطبية العربية بوزارة الصحة . ويميز الفيلم بوضوح الشرح من طريق الصورة ويوصل في ذلك إلى مستوى عال يلف جنباً إلى جنب مع أحسن الأفلام الأجنبية في هذا الميدان . كما يتميز أيضا باتماده على استعمال آلة تصوير واحدة تتابع إجراءات العملية من مكان واحد تقريباً طول الوقت ، مما يسهل على المتفرج متابعة ما يراه . إن هذا الفيلم بما وصل إليه من مستوى فني قد زادنا لذة بإمكان التفاهم ميدان الأفلام التعليمية ، وأعطتنا في النتيجة ، كما يمكننا التوسع في هذا المجال الحيوي في خدمة جميع الهيئات العلمية ، العربية منها أو الأجنبية على السواء . وفي المناقشة التي أعقبت عرض هذا الفيلم رأت الإغلبية ضرورة عرض المزيد بعد أن يفق من العملية حتى ينتج المخرج برنامج العملية وأنها قد حلفت اللامحظ



وكان الفيلم التالي هو عدد مايو/يونيو من سلسلة « سبيل مع الزمن » عن تحويل مجرى النيل ، من إخراج صلاح التهامي تصوير ستة من المصورين التسجيليين ثم فوزهم على منطقتهم اسد حتى أمكن الحصول على هذا السجل التاريخي ٢٥ دقيقة بالألوان « للغة الفاتدة بكل ما لها من جلالاً ورحبة » . وقصفاً سئل المخرج عن السبب في عدم تضمين الفيلم نقطة مزود موجب السيد الرئيس جمال عبد الناصر وشعبه فوق السد البحري الذي ألقى المجرى القديم بهاليا ، أجاب صلاح التهامي أجابة حكيمه تعتبر درساً في الإخراج؛ إذ لعل أن هذه اللقطة قد سجلت عملاوي موجودة في مكتبه ولكنه لم يستعملها ، لأن ظهورها في آخر الفيلم « حسب ترتيبها الصحيح » يتعارض فنيا مع اللدوة التي وصل إليها الفيلم من قبل والتي أخذ يمهدها لها بأكمل السد البحري لتدريجياً ، وأن ظهور لقطة الرئيس بعد ذلك كان لا بد أن يخل من أبعاد تركيب الفيلم بالرغم من أهمية اللقطة في حد ذاتها . هذا وقد تضمن التفرجون ، وخاصة السيد مندوب اليوسكو ، للضرورة وضع موسيقى تصويرية خاصة تتناسب مع أهمية هذه اللقطة الفاتدة ، بدلاً من موسيقى الاستغوانات التي اعتمد عليها شريف الصوب ، حتى يكتمل هذا المسجل الرائع صورة وصوتاً . ونأمل أن يكون هذا الطلب قد تحقق حالياً .

للعرض العالي ، أما لأن موضوعه شيق أو له صفة دولية وأما لاشتراك عدد من النجوم المألوفين في سعيه . . أما الاستطلاع الثاني فيعمل على اشتراك دولتين أو أكثر في إنتاج هذا النوع من الأفلام . وأما السيد مندوب اليونسكو أن يحصل دائماً أن يصل الفيلم السينمائي المنتج محلياً إلى قيم لها صدقات عالية ، دون اللجوء إلى استغلال ممثلين غربيين من ذوي الأسماء الزناتة أو إشراف دول أخرى . وعرب مثلاً ذلك أفلام المخرج الياباني أكيرا كيروساوا وأفلام المخرج الهندي ساتياجيت راي ، وهي أفلام تثير اهتمام التفرجين في كل مكان وما زالت تلقى رواجاً في جميع أنحاء العالم . وذكر السيد الهندسي صلاح عامر بعض الموضوعات التي تهم العالم وتصلح قصصاً لأفلام سينمائية ذات طابع عالمي مثل فتح الإنديس ولودة اليمن .

وبعد تلاوة البحث الثاني وهو عن « الفضة في الفيلم العربي » من إعداد الأستاذ نجيب محفوظ ، أدار السيد مندوب العراق دفة المناقشة نحو الحوار في الفيلم العربي ومشكلة أي اللهجات المحلية أقرب إلى الفهم في جميع الدول العربية ، وكان رايه أن

وكان الفيلم الأخير في هذه المجموعة هو فيلم « حكاية من التوبة » ( ٢٢ دقيقة بالألوان ) من إخراج سمع نديم ، وهو يروي قصة أهل النوبة وعاداتهم وتعاليمهم من خلال اللوحات الفنية التي رسمها فنانون مختلفون زاروا هذه المنطقة وسجلوا أنشطتهم فيها بأصابعهم المختلفة . ولقد نالت هذه القرعة البكرة إعجاب مندوبى الدول العربية وطالبوا بالاشتراك من مثل

أما جلسة مساء السبت فقد بدأت ببحث « نحو رقابة فنية عربية موحدة » لامتداد عبد الرحيم سرور مدير الرقابة ، ولقد نال هذا الموضوع كبير قدر من الاهتمام والتغطية . والفترح السيد مندوب العراق أن توضع التذكرة بأن تقوم جامعة الدول العربية بإعداد مذكرة في سبيل توحيد الرقابة . وطالب السيد مندوب لبنان توزيع نسخ من قوانين الرقابة المعمول بها في الجمهورية العربية المتحدة على مندوبي الدول الأخرى للدراسة ، واستمر مندوبو الدول المشتركة في التذكرة يسألون السيد مدير الرقابة عن تفاصيل نظام الرقابة عتدنا ، وهل يشترك في لبنان الرقابة على الأفلام السينمائية نقاد أم لا ؟ وهل دور عرض الأفلام الأجنبية ملزمة بعرض الأفلام عربية فترة ما كل سنة ؟ . الخ . وقال السيد مندوب تونس إن توحيد الرقابة أمر بعيد يجب أن تسبقه خطوات وتعرف بنظام الرقابة في كل دولة عربية ، ثم استند السيد شرح نظام الرقابة في تونس بعد أن طلب منه ذلك السيد صلاح علي . ونظام الرقابة هناك يختلف كثيرا من مثله عتدنا ، فأعاضه لجسان الرقابة ليسوا مواطنين دالعين بل هم يشتمون بالتناوب من هيئات مدنية مثل عمال ووزارات الحكومة والمنظمات القومية واتحاد الطلبة واتحاد العمال واتحاد الطلاب ومنظمة الاتحاد النسائي ومنظمة الآباء وجمعية الكشافة وممثل لقوادى السينما وممثل للنادى السينمائيين وهكذا ..

وبين السيد مندوب اليونكو ضرورة الاستعانة بتقاريرسينمائيين ضمن إطار الرقابة على الأفلام السينمائية ، كما أبدى إعجابه بالشرح الدقيق الذى سطر صدره عندما قرأه ويضى موحوب عرض فيلم قصير عربى في كل برنامج سينمائي ، مع تضمين جزء من الأيراد لصالحه . والفترح الأستاذ أحمد راشد أنشاء دار العرض الأفلام الأجنبية المملكة التى لا تصلح للعرض التجارى .

ولما تسلم هذا الجلسة الا لبحث واحد آخر ، هو « مكتبة الأفلام الفنية العربية » للدكتور جمال سبى ، الذى انتهى بمطالبه بإنشاء مكتبة أفلام فنية عربية بصيغة عاجلة . وطالب السيد مندوب العراق عمل الأفلام للفوايف ضد الأمراض المعدية . وهنا أوضح المخرج سعد نديم مدير إدارة الأفلام المسجلة أنه توجد لدى الإدارة المذكورة أفلام للفارند الصفى وهى تحت طلب العراق في أى وقت .

وفي المساء شاهدنا عرضا لفيلم طبي قصير إسمه الدكتور جمال سبى دون أن يعرضه من قبل على الهيئة الإدارية للتذكرة . وسم هذا الفيلم « قصة الطيرى القفيرة » وهو خال تماما من أى قيم فنية وبغلة من ندابة سافرة لأحدى شركات المستطراب الطبيقولم يكن عرض فى هذه المرة فى هذه التمسبة .

لم عرض بعد ذلك الفيلم « فجر يوم جديد » من إنتاج مفرى كوشى وإخراج يوسف شافعين ، وهو الفيلم الذى تقدمنا به للإستزارة في مهرجان البندعية . كتب السيناريو مسير نمرى وقام بتمثيل الأدوار سناء جميل ويوسف شافعين مع الوجبة الجديد سيف الدين . وقد تختلف الإراء حول مدى توفيق يوسف شافعين في تنفيذ هذا الفيلم وما إذا كان هناك داع لاستعمال كل هذه الطرق الجهلواتية والإستعراضية فى الإخراج ، إلا أن الإراء تفاق جميعها حول ارتفاع مستوى هذا الفيلم من النواحي

ستخدم الأفلام الترفيهية اللغة العربية الفصحى مبسطة في حوارها ، بينما تختلف الأفلام الحديثة باللهجات المحلية مع استعمال اللهجات الصبية العام في البلدان الأخرى . وأصاف السيد مندوب الجزائر أن ٩٥٪ من المترجمين الجزائريين لا يفهمون اللهجة المستخدمة في الأفلام المصرية وإنما يعتمدون على قراءة الترجمة الفرنسية على نفس الشريط ، بينما يرى سيادته أن اللهجة المستخدمة في فيلم « حكاية من النوبة » يمكن فهمها في كل مكان وأن الأمر يتطلب إذن البحث وأجراء التجارب في هذا الموضوع .. وأوضح الأستاذ سعد نديم مخرج الفيلم المذكور أن لهجة الحليق في الفيلم هي لهجة أمالي الصعيد أو تبين له أن لهجة أمالي النوبة لا يفهمها إلا أهالى تلك المنطقة فقط . وكان رأى السيد مندوب لبنان أن أى إنجاح لتوحيد اللهجات في الأفلام العربية خاطيء من أساسه ، والأواجب هو المحافظة على اللهجات المحلية حتى تحتفظ الأفلام بجوها وبيتها . وأشار المخرج أحمد كامل مرسى بوجود الأقال من العوار والتكت المقلية في الأفلام السينمائية . ونادى السيد المهنسى صلاح على بدراسة الموضوع على أسس علمية سليمة يسهم فيها مسألة الجامعة عتدنا مع إجراء الجارب اللازمة ، على أن يدخل هذا الموضوع ضمن توصيات الندوة .

وكان البحث الثالث من « الإنتاج السينمائي للجمهورية العربية المتحدة » في موسم ١٩٦٤/٦٣ من أعداد كاتب هذه التظوير . ولما أوضح في معنى أن الموسم السنوى إمام سبى بزاده الأقبال على الأعمال الأدبية وكثرة الإشراف على المهرجات الفنية وزيادة الاهتمام بفتح الأفلام السينمائية الجديدة . وهذا الذى السيد مندوب اليونكو أن الإجراء لحوصل الأعمال الأدبية على الأفلام سينمائية ليس مستحبا ، ولا يجب أن يزيد عدد أفلام هذا النوع عن ٢٠٪ من مجموع الأفلام ، وأن للأفلام أن تطلق الآب التصوير السينمائي الحديثة الفخيلة الوزن إلى كل مكان تصور أفلاما سينمائية خالصة ، وأن أغلب الملح نجح حليسا إلى استعمال المعدات الفخيلة في التصوير وتسجيل الصوت ، وأنه يأمل أن يشاهد أفلاما مصرية في القريب المسجل يتم إنتاجها بهذه الوسيلة . وأخبرنا السيد المهنسى عن الذين فؤاد أنه لدى الشركة العامة لإستديوهات السينما أربع مجموعات كاملة من الأفداف الفخيلة تعمل منذ ستة أشهر في خدمة السينمائيين العرب .

أما البحث الأخير في هذه الجلسة فكان من « الآثار الإجتماعية واقتصادية لسينما في المحيط العربى » للمخرج السينمائي أحمد كامل مرسى . ولقد أفرح السيد مندوب الأردن تشكيل لجنة لمتابعة هذا البحث ، وطالب السيد صلاح على على ذلك بأن هذا هو المقصود من إقامة المرات الفنية . وفى ختام الجلسة أعرب السيد مندوب اليونكو ومندوب تونس عن رفيتها في مشاهدة أحد فيلمي المخرج توفيق صالح . وبناد على ذلك أرسلت سيارة فورا إلى القاهرة لأحضار نسخة من فيلم « صراع الإطبال » ، ولكن المخرج لم تسمح بعرضها إلا في المساء الثالثة بعد فجر اليوم التالي .

العنية الأخرى ، أحصى بالذكر هنا الصور الملون للمصور عبد العزيز فهمي ، والفيلم في مجموعه عمادة حسنة لنا أمام مندوبي الدول الحاضرين يدل على تقدمنا في صناعة السينما ، ولم تعقب الفيلم أية مناقشة .

وفي مسهل الجلسة الطقائية صباح الأحد ٢٠ أغسطس قدم الدكتور حسن فهمي عيد معهد 'سينما بحثه عن' «أبعاد الطائفة البشرية لصناعة السينما» يوضح فيه التنظيم الجديد للمعهد ، وانتهلت بعد ذلك الاستفسارات والاستراحات من كل جانب ، ذكر خلالها السيد صلاح عامر أن ٢٠٪ من الألمان مخصصة لطلبة الدول العربية ، واقترح الفرح حسين حلمي المهندس أن يقضى الطلبة فترة تدريب صيفية كل عام ، وأن يقوموا برحلات تعليمية في الخارج في أجازاتهم الصيفية .

وكان البحث التالي هو «مدينة السينما العربية» للسيد المهندس محمد عز الدين فؤاد تناول فيه مشروع مدينة السينما الجديدة بالشرح والتحليل . وطالب الأستاذ حسن كامل باعامة مدينة معادلة بالإسكندرية نظرا لتوفر الامكانيات والطائفة البشرية بها .

أما البحث الأخير فكان عن «سينما القرية» «أفلام الصعيد» المهندس منير عبد الوهاب ، تعرض فيه للعمل على اختيار دور العرض في القرى وما لم في مسمسيل ذلك من تجارب . ثم دعا السيد منسوب بوسي في توجيه الأسئلة في هذا الموضوع . عز سعر الدخول الى هذه الدور موحدا ١٠ م . موقد لدمج درائله الموجودة بها دار العرض ؟ وكيف يتم تحديث هذا المسرح ؟ كيف تزود هذه الدور بالأفلام من مقاس ١٦ ميم ؟ هل تصورسون الأفلام في نفس سنة إنتاجها ؟ هل لديكم منشطون كما هو الحال عندما في تونس ؟ أم الهممة مجرد عرض فيلم ينصرف الناس بعد

مشاهدته الى منازلهم . والنظام المتبع في تونس - كما عرفنا من السيد مندوب - أن العرض يستل على مناقشة إذ تصعب كل برنامج دراسة موجزة تسهل على المنشط مهمته في الأثرة المباشرة وتوجيهها ، ويقول السيد مندوب تونس أن أهل الريف هناك يقيمون على هذه النقاشات ويرتاحون إليها ، وعرفنا من المهندس منير عبد الوهاب أن الططة تتجه لتخصيص دار عرض لكل ١٠٠٠ مواطن وأنه لدينا حاليا أربع وحدات فقط سيزداد عددها قريبا الى خمسين وحدة .

وفي ختام الجلسة ذكر السيد المهندس صلاح عامر الخطوات التي تضطلعها المؤسسة المصرية للسينما والأذاعة والتليفزيون لتعميم الإنتاج السينمائي سواء في ميدان الأفلام الروائية الطويلة أو في ميدان الأفلام التسجيلية القصيرة . لم تلبس مصادره بعد ذلك توصيف ندوة السينما العربية ، ويوجزها فيما يلي :

١ - تقويم الطائفة البشرية في الحقل السينمائي في سائر الدول العربية ، على قرار التقويم الحالي للجمهورية العربية المتحدة .

٢ - العمل على إنتاج أفلام غالية تدور حول موضوعات لهم الدول العربية .

٣ - دراسة الهجاء المحلية المختلفة .

٤ - الاهتمام بإنتاج الأفلام التسجيلية في سائر الدول العربية المختلفة .

٥ - إقامة ندوة الطبعة العربية ضمن مكتبة الأفلام الدولية في القاهرة .

٦ - جعل ندوات دورية تعرض فيها الأفلام المتأخرة للدراسة والبحث .

٧ - العمل على توحيد مشروعات الرفافة على الأفلام .



# القضاء والقدر

## وقانون الصدفة والاحتمال

الدكتور محمد محمود غالى

ولا يستطيع عنه سماع هذه الحكاية رغم ما فيها من منصف  
ان تكتب الراوى فله بين العاصرين مركز ممتاز ، ولا ان تكتب  
صاحب الدار فله اليوم مركز لا يقل عن مركز الراوى ، وينطش  
الاصحاب ليرى الحظيرون الحكاية ذاتها بين الناس عشرات  
الاربع ، كجروى البخاويون منهم هذه الرواية مئات المرات ،  
ويصيح هذه القروا به لمائة يتناقلها الناس من سنة الى اخرى  
كما يساهلون الحكاية المروفة للشئخ سليم الطهطاوى الذى كان  
يسعد القطار دون تذكرة ، فلما يمر عليه الكسار يفرج يده  
من نافذة القطار ويثاوله بذكره عليها نفس الارقام المسلسلة  
ويروى الحكاية ذاتها عشرات الاصداغ بل المدير العام للسكك  
الحديدية ، بل يروون عنه ان احد كبار الموالين نسي خلال رحلته  
له فى الوجه القبل عصاه فى مصر ، واذا بالشئخ الطهطاوى  
بعد يده وراء ظهره ويثاوله العصا ، وهكذا اذا فتح المجتال  
تسمع من العاصرين حكايات شتى هذا تاول جده ساعته وذاك  
احضر له فى حلوان جاثوه من جروى الى اخر ماتسمعه من  
سفارات واترهم من عليه القوم !

والهم في هذا كله وما نحن بسعدى من نظرية القضاء والقدر  
ومعرفة المستقبل ، ان هذا الشئخ - الذى يعتبرونه من اهل  
الخطوة « والذى يعتقدون « ان فيه شيئا » - انه ينطوع  
ويروى لك ما يبيئه القدر ويحدثك عن اشياء مستطع لك فى  
مستقبلك فى شهر من البين ، وهذا هو طريق الجدل ، ويتناقل  
مع ما تعرفه وما درسناه على منابر الجامعات وما هو مسطور  
فى اروع ما عرفناه من المؤلفات التى تتحدث عن نظريات الاحصاء  
والاحتمال بل والكم Quanta وهى الدراسات التى تقف  
على فكرة امكان معرفة المستقبل ، والتى تحتضن فكرة الاحتمال  
Probability فى كل فروع العلم ، وكل ما سيجرى لنا  
من أحداث .

نوم فى الصباح ونطالع الصحف ، وترى فى احدى صفحاتها  
- حذرك اليوم - وجولول الحظ هذا بسيط فهو قسم متساوي  
السنة ، ومعامله الا ان تبحث عن الشهر الذى يقع فيه تاريخ  
ميلادك فنتطلع امامه حذرك او ما يبيئه لك القدر ، كذلك تبحث  
عما سيعالج تزوجك وكريمتك وبناتك - ونرا المصيب المجاب  
ويتاثر الناس بما يقران خاصا بهم وبذويهم ، ولو انهم ظالموا  
ذلك كل يوم وسجلوا ما يظالمونه لوجدوا تناقضا عجيبا : فيجدوا  
الذى التربى من التسمين عاما سيتزوج فى القريب ، اما انت  
فستبضع دخلك هذا العام وتدخل فى صفقات تدر عليك ربحا  
خياليا .. نتطلع هذا والت تعلم فى قراءة تلك انة لست من  
مقاولي القطاع العام ولا القطاع الخاص ، وانك تعيش على مشاش  
شهرى ثابت ، ورغم هذه الصفقات للناس لاتنتش من تطبيق  
هذا الجدول كل يوم ، ويعجب على الامر ان الذى يبتدع هذه  
الفكرة وظن ان افكارها مشقة بلوفاض الكواكب والنجوم هو  
احد القاطب علوم الفلك والرياضة - اعتد انه كان - كيلير -  
الذى حدد قانون دورة الارض حول الشمس ، الامر الذى سمع  
امثال « كوبرنيك » الخالدة عائلته الناس حتى ان السعدى زكى  
فيمة الانسان كانا حى سيد فى هذا الكون المسلس .  
وعقيدة اثره فى القضاء تجعل قارى الجدل هذا يعتقد بطريقة  
خاطئة ان ما سيحدث له مقدر عليه فان كان حسنا فرح واستبشر  
وان كان سيئا حزن وناني .

دعك من هذا فهذا حين وتدخل فى عالم اكثر سلاقتنا نالكم  
الحظ وتحدث عن عالم - اهل الخطوة .

بجمعك مجلس من الاصداغ ويروى لك احدهم وله فى الذاكرة  
مركز ممتاز كان يكون رئيسا لاجل القوسيات ، يروى لك الحكاية  
من صديق ائت من الجحين له ، ويبدأ الحديث قائلا هل تعتقد  
ان فلانا كذاب الجواب من جميع العاصرين لا ولا فلان هذا  
صديقك ، وليس فى الدولة بدوره مركز ممتاز ، ويتطرق الى  
الحديث فيقول لك : روى لي هذا الصديق المحترم انه منذ  
سنتين كان فى احد مراكز الوجه البحرى يسكن بحكم وظيفته  
مزلا من منازل الحكومة القضيبة التى كاتب مدة لتأجيل روفه  
زاره ساعة الاظفار شئخ من اهل الخطوة ، ومعه الخرون ، وقد  
طلب صاحب الدار الى خادمه ان يمد لهم القهوة واما بالتفاسد  
فطلب الى سيده الا ان له بالقروج لاحضار البين اللازم لعملها ،  
والا بالشئخ يشتم ويستأن صاحب الدار فى ان يحصل لهم  
على هذا البين من القاهرة ، وفى لحظة يمد الشئخ يده وراء  
ظهره ويتناول البين الذى سمح للخادم ان يقوم بعمل القهوة  
التي طلبها صاحب الدار

من هذه الأشياء، على سبيل المثال وحسب ما سمعت الكبيرة والقليل والكلون بل والسماح :

وسلطون البقور وتقول احدها :

« يا كهن يا كهن هاو لقاية مندى مجنون »

الصغير ها من شاب كانت تود الزواج منه وهجرها

« ياقليل ياقليل هاو لقاية مندى يفتل »

« يايسدى سالم - يايسدى سالم - عليه يطلع لي على

السلام »

لما السامر التي يصنعونها بنورها في التباد وسك أبخرة كثره شكا منها الجيران فلكى يسخر ذلك الجيب وكانه ينثم عليها . ويطلق في قلق الى ان يعود .

ولم تغل الجوامع واعرفها من حوادث السحر والسحرة ، وهذه السوربون حفر منها منذ حوالي ١٠ عاما ساحر من فيينا اشتهر في انحاء العالم انه يستطيع ان يقوم بأعمال غريبة من انصاف السحر ومن بين هذه الاعمال انه يستطيع ان يؤخر من بعد في اللوح التوتوغرافي ، فيسرع فيه بإرادته وقوة يعصر دافئة او يبردها كما يشاء ، واضوا له مكانا في إحدى الغرف ، وظل أياما عدة يحاول النجاح فيما ادعاه ان أن كشفوا أمره ، ووجدوا احد الاسلاك الرقيقة تمتد من السقف الى جهازه التوتوغرافي .

هذه الحكاية رواها في احد الاسانسة الاعلام الذين تلمذت عليهم . ولعل فيها عبرة لأن الرسم على اللوح التوتوغرافي التي تسلكه هذه الساحر ، وله قام به بنجاح . بكامله العالم الذي سماه اعلن سنة ١٨٩٧ على العالم اجمع في نشرته الخاصة ان شرعا بالبحر العلمي الفرنسي ان املاح البورادوم تمتد الى وجهه ، والى تركها دون لصد داخل احد اذراج . كما ان الاملاح البوروغرافية ، وكان قد اكد كشفه ، السحر انفسى تعيش فيه ، ولم يكن « بكامله » ساحرة فيما كان قادرا لا على عالم بالاحل غير ، وغير يصنع هذا تاريخ العلوم .

هذه هي مجالس السحر والشعوذة ، وللكم هم الشايخ واهل الطوفة عالمها قدر مشاهدتها لها وما سمعنا عنها ، ولم يبق لنا في هذه المواضيع القريبة الا قضية الاحلام ، وسمعت عنها مشاهدات ولنا فيها رأى أريجته لأخر الخيال .

وننتقل هذا المجال الآن ونستمع الى احاديث العلماء الجليلين الذين انقروا لنا السبيل ، ووضعوا اساس الفكر لهذا الجيب . ونستمع الى اميل بويلر La probabilité وفي جويس La probabilité في تدوينه للميكانيكا وعلم الحركة ، ولندخل مع الفارسي ، محراب العلوم لنسرى ملك يقول هؤلاء عن الفضاء والفساد

(١) اميل بويلر Emile Borel من جريدة الطمسار في الرياضيات . كان وزيرا وهو من اساتذة السوربون ، كان يلقي لسينى عديدة دروسه المعروفة في قوانين الاحتمال Probabilité وقد حضرت بددا منها في حدود طائنتي وله كتب معروفة منها كتاب « الظهور والباطل » P. et F. ، ومما كتب « الحادثة La Hasard » الصادر باريس ١٩٢٨ ، ولا اسمح بترجمته الا للمتخصصين ، وقد طبع مارونه كتابا منه من مئات النسخات مدعوا فيه أعماله العلمية

وتجسك مجالس الاسدقاء مرة أخرى فيتحدث البعض عن تحضير الارواح : هذا حضروا له روح والده ويؤكد لك انه سمعه يتغلبه بسوته الذي يعرفه ، وهذه حضروا روح واثنتا وسمعتنا تتكلم واخبرتنا عن مصوغ ضائع كانت الابنة لا تعرف مكانه فلما سحنت عنه وجدته في المكان الذي عنته لها . والآخر مشاهد من احاديث « وأنا شخصيا لا اعتقد في حكاية واحدة من هذه » مع اني خالفت في مقال في « الروح » بمتوان . سنة ١٩٠٠ . راي الماديين الذين يتكروون الروح ويرون ان المادة محدسة لا يمتنع عن القامة صميم الحياة ، وخالفت بذلك راي جهابذة العلماء الجدد ومنهم « اوربان » Aubrin ، عكسو الاكاديمية السوفيتية ، يمتني اني لا اترك الروح ولكني لا افرها ، انما اذكر مايتناقله الناس عنها . وفي السوربون سارت مدام « كيري » متشككة في اديوم ودعا بولان من حياتها وزه مايعيه علماء الارواح ، وانتهت هذه السيدة الفاضلة بان اكثر هذا العلم وعدلت عنه .

ولعل الفارسي . سمع بان هذه السيدة الانجليزية التي علمت بولاة ابنها في الكافيا في الحرب العالمية الثانية ، وطلت سنين طويلة تردد على علماء الارواح ومضغها في بلادها انجسرا ، وصرفت في سبيل ذلك مالا وفيرا ، وكانت متعذبة انها لسمعها بنجاحها وساخفهم ، والا بعد السنين يعود اليها الى وطنه انجلترا وتعرف انه لم يمت ، وأنه ظل يتعالج في مستشفى كندا كل هذه السنين ، وأنه في فترة ما فقد عقله لو اسرده ويستشفى ناعما ، ولا عاد اليها ولدت دعوى على محضرى الاروح الذي خلقوا بها .

وفي رأى ان هذه السيدة وامثالها ، « راي » حذر في لغة ما اسبابها من ايجاد ذاتي .

وفي امثال هذه الاجتماعات بين المعارف والاصدقاء ، يذهب عن السحر والسحرة ، ولكن من الجالسين حكاية وله تأثيره في الحديث فسمع عن الشايخ وعن الذي يسويوه . « المثل » ، وكثيرا ما سمعت وأنا طفل او مراهق ممن هم اكبر مني منا حكاية « المثل » - هذا كان معمولا له عمل ولهي عمله فلما عثروا على « المثل » ، واضمروه شلى وارثه الى عقله ، وكان كان معمولا لها عمل لكي لا تتزوج وطلت عانسا سنين طويلة ، فلما متروا عليه واعلموه جهاد ابن الحلال ، وطالما سمعنا ونسمع هذه الاحاديث عما يسونه الشيوخ والشيفه واعلمن والمصايح والتوبية والبهور ، ومازالت بعض الفتيات ومنهن من يحملن مؤحلا متوسطا او عاليا يذهبن الى اماكن نائية في اوجيا ، البليدة وفي شارع صمد على مثلا ، ويدخلن من شارع الى شارع ومن حارة الى حارة ومن عطفة فيلطة الى عطفة اقرب منها ، وفي منزل يكون متهميا يصعدن المدرج النعاني ، ويكاد المركب الى « الشيفه » او قل الساحرة التي تطلق اليخود وتحم وتكلم بحرف مفهومة ، وممن لي حبرها ساءه او ربه . وتقتالي متون مبلغا او يتقافى الوسطاء ، عن حولها هذا الكلب متقافه هي بالرفض ، ويخرجن من عندها بورة كبيرة لابقاها الا عنما يجتمعن في منزل احدها ، وله يكون في احد الاجيا ، الرالية ، ولكن جازدن ستي او الزمالك بعد ان يكن قد انشترين كل التباه الاثمة للجلسة التي سيطلقها - الاكي

القرب للثقل، هذا الأمر وعلاقة الراديوم بالموضوع أذكر أننا تعرف مثلا أن في الثانية الواحدة ستطرد نواة ذرة اليورانيوم مثلا ملايين من جسيماتها إلى الخارج ، وإذا تعرف أحد الذي ستطرد ولكنا لا نستطيع أبدا أن نعرف ما هي الجسيمات التي ستطرد للخارج - بالظبط كما أننا نعرف في عاصمة معينة عدد الذين سيموتون هذا العام من مصرفة سبائة عدد من الأوامر ، ولكننا لا نستطيع أبدا أن نعرف بالذات من هم الذين سيموتون ، وهكذا بسع عدد من طرق هذه الظواهر والقوانين الجديدة فإن علوم البيولوجيا والاجتماع كالعلوم النفسية وغيرها تصبح مفهومة وتصبح أكثر فائدة .

والصدفة سمع فاسوا احصانا فعلا في كل المسائل البسيطة والتي لم يعد لها العلم حل إلا اليوم سمع لها القوانى الجديدة الطول ، مثال ذلك مصرفة ما إذا كانت العامل ستند ذكرا أم أنثى فانه رغم أن حل هذه المسألة لا يتحول إلا حين اثنين فانه من الواضح أنه في حالة واحدة أو اثنتين لا نستطيع التاكيد من أن يكون المولود ذكرا أم أنثى ولكن في حالة مولد ألف طفل فانا وإن كنا لا نستطيع في كل حالة على حدة أن نؤكد نوع المولود ، ولكننا نستطيع أن نؤكد أن في مجموع الألف سيكون هناك ذكور وسيكون هناك إناث ، وأنه يغلب على الظن أن الفارق بين عدد هؤلاء وهؤلاء في هذه المجموعة الكبيرة لن يكون كبيرا .

والفارق بين القانونين الطبيعيين والقانون الاصطناعي أن الأخير لا يستطيع أن يعطينا درجة ظاهرة في حالة معينة ولكنه يعطينا درجة في حالة معينة كعدد كبير من الحالات ، ونسأل أنفسنا لماذا إذا ادعيت أمام مجموعة من الناس أن سيقدر حجر وأنه سيأخذ سيأخذ مطلقا في الفساده إلا إذا هذه المجموعة سمرف أن هذا الحجر كان معلقا بغط أم أنه أحد سمرف ادعيا أمامهم أنك ستأخذ بجره الفارق عشرين مرة وسحصل في كل مرة على عدد ٦ وعدد ٦ فانه لا شك أن هذه المجموعة من الأصقاء ستدعيت من جديد ، ولكن كما احتمال أنك تتج في الحصول على هذه النتيجة القريبة ، ولعل مثال الساحر الذي قدمته في هذا المثال حصر من فينا إلى السوربون وفشل في تجربته دليل على أن العلم حتى اليوم لا يعرف ما يسميه بعض الناس - ما وراء الطبيعة - وهي كلمة أطلقها -ارسطو- أحد فلاسفة اليونان على علم كذب له كان الله من عدة مجلدات وذكر بيد مجلد الطبيعة عنوانا للمجلد الجديد - ما وراء الطبيعة II يصد الكتاب التالي لتكملة في الطبيعة ، ولم يصد الكلمة بملغنى الغاية الذي تناولوه الناس .

هكذا دخلت العلوم الجديدة التي حلت محل العلم القديم وتلحد الآن إلى هؤلاء الجهادية أمثال بورل في نظريات الاحتمال وإلى جوليا هالانك في علوم الحركة وإلا بكل منهما يمسأ السوربون بالرموز الرياضية في لوزن - ولانفس للثقل - الأساس في هذه العلوم : ذلك أنه إذا أعطينا حالة العالم في لحظة معينة فإن حالة في اللحظة التي تليها أصبحت معينة - على هذا هو العلم القديم ولكننا كالتكلاسيكية - أما الجديد فهو أنه إذا أعطينا حالة العالم في لحظة معينة فإن حالة في اللحظة التي

وفكرة التمين أي الجبر كما جرى تسميتها Déterminisme كيف يتحددون عن قانون الصلابة والنظام الاصطناعي Statistique ولستمع مني كما استمعت إليهم منذ أربعين عاما ، ولتدخل معا معديج - Cauchy لتأخذك دوعة العلوم وتترك ظلمة الطبيعة .

ولا نلقن أنك ستابع هذه العلوم في سهولة اللهم إلا إذا كنت متسلحا بلبس وافر من الرياضيات العالية لا في مستوى الرياضة التي يخالها الهنسي في كليات الهندسة بل إلى انتهى من دراستها الطالب من كليات العلوم .

وليسمح لي القاري قبل أن نستمع إلى هؤلاء الجهادية في هذه العلوم الجديدة التي أسموها بحق علوم القرن العشرين الاحتمال والرياضة الاصطناعية ، أن نرجع الآن خطوة إلى الوراء - فنستلخ معا لمحات من تاريخ العلوم لتصل إلى مرحلة حاسمة جعلت العلماء ينتهون أساليب جديدة في العلم تفتي فكرة الجبر Déterminisme وتؤدي إلى فكرة الكم Quanta والرياضة الاصطناعية والاحتمال

ولا أود أن أطيل في هذا التاريخ الذي انتهى بانتهى القرن الماضي ، والواقع أنه بعدالحوالات النظرية في خلق علوم الهندسة على يد الألفريك - ومن بين فلاسفتهم من تصمم في المدارس المصرية القديمة - جاء علم الطبيعة الذي ازدهر على أيدي الأوروبيين بتطبيقاته المعروفة في القرن التاسع عشر فعلى علماء القرب بما يقع الناس في حياتهم اليومية .

وأمس العالم في تقدم حتى أنه في أحدث عهود الإنجليز حيث تشغل الناس بأمر معادهم المرموق - - - - - سميها كان هؤلاء الذين يترى تسلمهم العلم في جيل إلى جيل .

ويعد أن حكمت العلوم قوانين بيوت المعروفة من بين من الأزمان سمحت لأمثال - لاجرانج - والذين أخذوا عنه و - لابلاس - و - فرنك - و - Laplace وكوشي Cauchy والذين تعلموا عليهم بتوسيع فروع العلوم المختلفة والوصول إلى تطبيقات غاية في الروعة للبيكانكا التبولونية والذين رغم جهودهم وكافهم الفارق ظل التفسير الميكانيكي لتكون غير مفهوم حتى إلى عهد جديد - عهد النشاط الإنساني الذي نسيب لنا شك في أن يتبع العلماء طريق الاحصاء والاحتمال لا الطريق الميكانيكي البحت ، بحيث لكي نفهم ظاهرة طبيعية معينة بلزمتنا أن نتفهم عددا كبيرا من الظواهر الحكومية بقانون اسمه قانون الصدفة

حتى أن قانون الجاذبية ليتوزن الرابع في تطبيقه السهل في معرفته لم يصبح مفهوما في القرن الذي نعيش فيه إلا كيف أن الجاذبية تنتقل من جسم إلى آخر دون وسيلتها ولي غير ما زمن ، الأمر الذي نراهي للعلماء المحذنين أمثال أينشتاين أنه غير مقبول والذي يصفه أبيل بورل في كتابه اصدقة أنه ممن في السطالة .

وهكذا فتقوا الباب على مصراعيه لصلوا بسبب الكشف عن الراديوم كما فعلنا في نظريات الاحتمال وقوانين الصدفة ، ولكن



تليها تتبع الحالة ( ا ) أو الحالة ( ب ) والعالم لا يمكنه إلا أن يقدر احتمال الحالة الأولى واحتمال الحالة الثانية ، ولتستمع الآن إلى « بورد » وهو يدرس قانون الاحتمال البني على حالات من الإحصاء، *Statistiques* في مثاله البرديع الخاص « بالظفر والياك » فيقول أنك إذا فلفلت بمعلد في الهواء وجعلت تسجل على وفرة الظفر وتسجل الياك ولعبت عشر مرات فظف فإن فرصة أن تحصل على مظرة ٩ مرات وعلى ياك مرة واحدة جائزة كذلك إذا لعبت مائة مرة فقد تحصل على ٩٠ للظفر، ١٠ للياك ولن كلن جواز ذلك إذا فعل هذه المرة إما إذا لعبت ألف مرة فحسوا حصولك على تسعة ومانه يصبح المثل من مرة السابقة ، بحيث إذا افترضنا أننا فلفنا بهذه العملة مليون مرة أو ألف مليون فإنه ينتج بالقوانين الرياضية أن تقرب جدا عدد مرات الظفر، من عدد مرات الياك وهكذا ، وهو يورد لك البرهان الرياضي الذي يجعل هذه الفكرة صحيحة .

ولا نطيل على القارىء في شرح هذه العلوم الواسعة واليومية ولكني أذكر له أن نظريات الاحتمال والحساب الإحصائي لها فروع كثيرة في حياتنا اليومية حتى أن شركات التأمين على الحياة تعتمد عليها اعتمادا كلياً ولصعب أنه يمكنها أن تعطي للمؤمنين أرباحهم رغم الصدء الصدء من المؤمن عليهم .

ولأنك تأمعت القوانين الرياضية لهذه العلوم ويطولك كما يتحول جمادة العلوم فيها لأدركت أنك لم تركضها بعدا جيرا من الأطفال ولكن لاثين مثلا يتكون كل يوم ٨ ساعات على ٣٠ آلة كاتبة عدة بالهروف المصرية ، وفرصة أن هؤلاء الأطفال لا يعرفون اللغة العربية إنما فلفت أصابعهم تصفط على أحرف هذه الآلات طبع عشواء ، ولو فرضنا أن أمرا مستعجلا وهو هؤلاء عاشوا على هذا النحو مائة عام ، وإلى مراب ليرز الطول التي كتبها فإنه لا شك أن هذا المراب سيجد بين ماكتبه فصيدة أنى العالم العربى المعروفة والرافعة التي عطفناها على ظهر قلب ونحن في سلوك المدارس الثانوية والتي مطلقها :

جير مجد في ملتي واعتقادى  
نوح بال ولا ترنم شمس  
وشبه صوت النى إذا قيس

يصوت الجشعر في كل ناد  
صاح هذه فيونا تصلا الرب  
فأين القبور من عهد عاد  
خلف الوطء ما الآن آدم الآ  
في الآ من هذه الأجساد

ولا أقصد أنه يشر على البيت الأول وإنما قد يعتبر مع طول الزمن ومع لمن لا نهائى في كل القصيدة .

## هذا هو المقصود بنظريات الاحتمال

على أن هذا المثال ليس في فضل فيه وإنما الفصل في هذه الروعة هو لصانين جليلين من العلماء المعاصرين فقد ذكر السير « جيتز » في كتابه السلكى قام بترجمته إلى اللغة العربية تعب عشوان « النجوم في مسالكها » الأستاذ الدكتور عبد السلام السكرتارى وكيل وزارة المعارف السابق أنه لو افترضنا أن ستة من القردة اجلسنا على ست آلات كاتبة وفلفت تتب طسول الحياة لوجدنا بين ماخطته كل اشعار شكسبير .

كذلك ذكر العالم الكبير « بورد » الرياضي المعروف الذى ذكرناه ، في كتابه « الصدفة » أنه لو فرضنا أن عددا من القردة المختبعت من مخزن جهل عددا من الآلات الكاتبة القديمة وفلفت تكتب أجيالا لوجدنا في كتاباتها كل ما هو مطوف في المكتبة الوطنية بباريز .

هذه خلاصة هذه العلوم الحديثة عن العالم ونعود الآن إلى الشايخ وأهل الخطوة والسحر والسحرة فقد وصفت في أول الآلات أن اتكلم عن الاحلام ، وأودع أنه يجب في هذا الباب ألا تكذب كل ما نسمعه ونفكر بين المافى والعالم والمستقبل ، أما السافى فقد يكون صورة كما تأثر به الشخص في حياته وأما المستقبل فهنا هراء ولا أهمية ولا يمكن تطبيق قوانين الاحتمال السابقة عليه بما الظاهر فلنا فيه راءك الأكره

بما لا يلتصق به - لا يتطرق إلى روايتها شاك وهي بالجملة - حلما أو فعا إذا راب أن يمتثل جميعها في شارع بشبرا طالبا حاول الانتصار وأنه قد حضر لهذا المنزل بوليس التجارة وكذا الاسعاف وكان ذلك الساعة ١٢ مساء .

وفي الصباح حضر والد زوجها إلى منزلها في الزمالة في زيارة وقد جرس الباب ، ولا دخل ذكر لها أن ليلة أمس كانت بالنسبة له ليلة كليل ، فقد اتجر جاره الطالب واستعوا في المنزل كالا من بوليس التجارة والاسعاف ، وذكر أن الحادث وقع الساعة ١٢ تسعما هنا قد يستطيع العلم تفسير ذلك الحادث دون الخروج على نظريات الكم أو الاحتمال أو الصدفة . إذ أن ساعة وقوع الحادث انتقلت بدورها كما تنتقل الأمواج اللاسلكية من محطة إرسال التيليزيون إلى كل أرجاء العالم ، وقد وصلت هذه الأمواج إلى هذه الساعة فليفتتها .

قد لا تكون هذه الآن خرافة كالخرافات التي ذكرناها وقد تنفق مع العلوم ولا تفرج عنها .

أما الجبر أو التحين ، أما السحر ، أما التسموعة ، الطعاب ، التيشية ، أما أهل القوة فأننا لا نعرفهم وأود أن يقنع القارىء بما أدلينا به من أداء في شمسهم ويأخذ بأسباب العلوم الحديثة ولعل القارىء يفرق منا بين ما هو معقول وبين ما نعد من باب الخرافة ولعله ألد ما سرتناه بطام الصدفة والاحتمال وبهذه العلوم الحديثة .

# نهاية السباق

قصة قصيرة  
بقلم احمد صائم شريف

كان قطار الصعيد يحرق اعلام حاد في طريقه الى مدينة اسوان .

سندره يضطرب بانفاس مدومة لآل التخليق الحب في راحته التي تصب اهوح ، قلبه يدق سرعه فتختلج العجلات فوق القصاص ، وحس مسير بين النجى والآخر ربيع ، هذا كصراخ المشرف على الهاوية قبل ان يخنقه الصمت الأخرس .

وجلست لوسى ، في عربة الجبراء الروس المسافرين لتعمل مشروع السد العالي ، وحبيده في ديوان أغلقت بابه ، وبدت شعرها الاصفر الالامع تحت ضوء المصباح الكهربائي المئنت في السقف ، وعينها الرقاوين اللتين استقرتا على النافذة باصرار . تصمت لكل حركة تحدث في الخارج ، وتتصور نفسها وقد انفصلت عن عالمها الخاص ، ونشه التفكير وتجعربت الحواس ، لتتابع بدقة السباق الموصل بين القطار والائل .

وتوالت طرفات جميعة على باب الدوان ، ولكنها لم تشعر بها ولم تنحول عن استراقها في مباحصة السباق . كان هناك من يريد الدخول ، ربما لأمر هام ، ويعلم انها في حالة نفسية سيئة ، ولذلك يخشى ان يطفئ الباب بقوة ، ويود الا يزعجها بدخوله المفاجيء .

ظلت عيناها مسكرتين بنفس الاصرار على النافذة . وسيت جلا دائن اللون يتراجع بعوه ، مدعورا ، كان هنالك من يلهب ظهره بسوط لا يرحم ، تكاد يلامس اقطار ويندمج فيه ، طنا للاحتماء والتحللة حتى خشيت ان يتحقق ذلك بالفعل ، فيجرف القطار وتقع الكارثة .

وعندما أغمضت عينيها بعد ذلك ، هربا من مل هذه الحواطر ، فدرت مدى الجهد الذي يبذله القطار والسرعة العائقة التي يطلق بها دون توقف ليصل الى مدينة أسوان في الصباح .

وحد ضوء المصباح يرتعش فوق شعرها الاصفر ويتكسر عند اقل حركة منها بتأثير هزرات القطار ، ورغم ذلك لم تشعر بخوف من الأصوات التي تأتيها من الخارج وهي وحيدة كما لم تخف نفس الأصوات

وهي مجتمعته مع انساب في عربه الاكل عسله ساول العبد - كاتب بحس بالغه مع هذه الاصوات بحس  
 ناهيا ارتدت طلبة عريه - وبنيها قلبها بحس عامص وبقعه محبوبه فادسه - حرداد وميرلهم الغرب من نهر  
 اسيد - وقد في محذوله الحث عن سر همداء كنه وتوحيه ادا كره - و مدح اسباب - و ما تاج حده  
 طول الالاميع الماضي - في القاهرة .

كتب يحيى بن الأسدي الذي قد ثبت حملاً ، وبداً من أن سبي القرآن كما حدث في العبد ، سبي  
التي المفقود ، وكان هذا هو مبعث عذابه ، وعدم مصحح عيبتها حياتها فاطمة أغصت عيبتها  
عربانها ، وبداعت مرة ، انفرادها وعذابات وحدها إلى الجاهة ، فرسها سباه لاصمت الآخر من .

ونسجت منسجها من حديد لتهرب من هذه الحيلة . . . سميت الطرود بحفصه بوالى عن باب  
الديوان . . . ويدون ان اطرف من من احدها دفعه الى البحر . كان في شيا رميه في البحر .  
المنخصص في علم طبقات الارض ، ولكن كم يبدو غريبها بمنظره الذي تراه الآن .

«رَدَدْتُ بَحْتَهُ قُتُورًا» مِمَّ حَوْلَتْ عَنْ بَطْرَانِهَا إِلَى الْقَادَةِ، لِيَسْتَعْرِضَهَا وَيُحْكِمَ مِنْ مِصَابِهَا الْبَاقِ  
وَمَعَ ذَلِكَ جَاءَ الْبَاقُ صَوْنَهُ مِصَابًا، كَمَا أَنَّهُ مِصَابٌ عَلَى عَصَا كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْ الْأُخْرَى ٠٠  
— أَرَأَيْتَ أَحْسَنَ حَالًا مِنَ الْفَتْرَةِ الَّتِي قَضَيْتَهَا فِي الْقَادَةِ ٠٠ أَرَى صَعْتِكَ جَيِّدَةً ٠

• بعد لوسي في الاحد . كتب لاناك سحسما حدث اليه بهذه الطريقة المكاسبه . ولو رطبها به  
قوى شبلاط . وبداها بملاسه المربة الاسعة استمر عت بعدا عن الصورة التي يعرفه به .

[illegible]

وماذا يتحدث مرة أخرى بميس الطريف :

.. لقد انتظرنا في القاهرة اسبوعا كاملا .. الآن سنبدأ العمل بعد سادس .. قالوا لي سنبدأ العمل  
بعد ساعات في أسوان ..

« كان في استطاعتها أن تقول له إنه عرب عتيق ، وأن اعترض مدبرة معه تكاد يشبهه المصنف . وأن أسأل بالسهم بها لغير في حاجة إلى نفسه . » « إني صدق ذلك . لا أحد صدق ذلك . عندما سمع من هذا الكلام ضحك من غير أية أفكارها ويقول في نفسه : « أنها تهدي » .

ولما خرج من سجنها وجماعا من اهلها فلما كان في بيوتهم واهلهم من حديد قروى .  
نسي شيئا ثم انصرف في هدوء .

وعمد لوسى لى وحدهٗ، ساج المشرق ونصب لإسكندر بن عباس الفطاح وسرعته ذوق فطحة، وبرامب  
الحبل وهو شراحم مدعورا تحت ضربات السوط ..

عندما كنت في القاهرة كان الناس ينظرون اليك بطريقة غريبة ، من الصعب ان يعلقوا عليك ،  
 ذلك ، ومن المحال ان تتجاهلي نظراتهم وهي تلمع بالفضول ، ولكنك احسنت بقدري الخارق في مررتي  
 هذه ، حدث في منزلي سحرا ، وبالحقيقة هو في سحري ، حيث سيطر على كل انفعالي ذوق راجح ،  
 المعاني العلية بجوار ذوق سحره اعمه في حرج حسيه ، و قد ساءت اخبرتي كسيرة ، فليس  
 المثير في ذوق ان يسمى عبي ، بل يكون ان محسوسات اعمه في معاملة مع عبي ، حتى ان اهل حرجي  
 في كائنك ، سوف يعلو القلب في النقص ويحتضن مقام بعض الانبياء ، ثم اعطيتك ملك ، و ملك في دونه في ذوقك ،



.. وفوجئت برميلها « ساشا » بقب امامها مرتديا ملابس العمل وهو يتأملها ، شعرها الاصفر المستقر تحت ضوء الصباح وعيناها الزرقاوان وقد تحررتا من التخدير ، واطلت منهما حيويها التي احسبت بهما تتحرك ، ربما لاحظ ذلك ، بعد ما عاياه من صمتها ، فاصابته الدهشة ولم يفاحا بعد ذلك عندما نهضت وهي ترد تحيته وتبتسم :

- صباح الخير ..

كانت تحس بفرحة وهي ترى « ساشا » بنفس الصورة التي عرفتھا عنه ، وتسمع صوت القطار يأتيها ببطيئا فتزداد معه شعورا بالالفة .

كنت طعنة شغافة الجسم ، ولهذا كار صوء النهار ينعد الى قلبك ويغمره حتى الحسافة ، وانت تسيرين مع « ساشا » في طريق نيفسكي الى العمل .. نفس هذه الملابس التي يرتديها الآن ، وصوت المصنع المجاور للمنزل عند نهر النيفا يلقى بايقاع بطيء حتى اعتدت على سماعه ..

وسارا الى النافذة ، وأبعسهما الهواء عندما فحاجا . هواء الصباح ، ومر القطار على منحى كبير ، وتوقعت ان يهتف « ساشا » في فرحة :

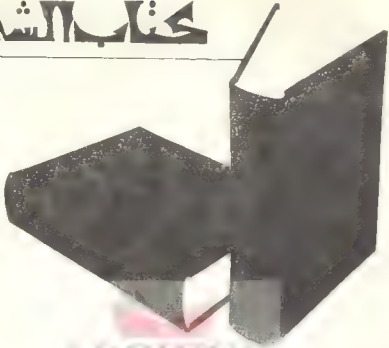
- متجم حديد .. متجم حديد ..

وضحكت بصوت عال عندما تحقق بالفعل ما توقعته ..

وفجأة احسبت بتيار جارف ، برغبة مجهولة تنعجر في داخلها وتتكشف من ضوء باهر وخيل اليها انها ترى الماضي ، ماضيها ، وتذكره بكل تفاصيله ..



# كتاب الشهر



## الواقعية في الفن

بقلم سيدنى فنكلستين  
ترجمة إبراهيم فتحى

### REALISM IN ART

by : Sidney Finkelstein

يحدد الكاتب موضوعه منذ البداية برباطه **الملائكة** بس **الجمال** الفني والحياة الواقعية في الفنون السكيبية ، وهو يتناول تلك الملائكة بالتتابع التاريخي ، والتحليل الذي يجمع إلى الوهم الناقص خيرة التلويح . والواقعية عنده تنحصر من السطحية وضيق الأفق اللذين يصبين بمعنى دعائها ، فهو لا يقيم تعالفاً وهمياً بين الفن والأيدولوجية ، فللجبال مختلفان رغم تداخل التأثير بينهما ، وللفن نوعيته ومشكلاته الخاصة ، وهو يعد ذلك لا يخلط بين الواقعية في الفن والمادية الفلسفية كما يتناقض معنى الذين لا يعرفون هذه ولا تلك ، فالملائكة بين الذات والموضوع في الطاق الثاني تطرح مشكلات تختلف من مشكلات نظرية المعرفة وليست مجرد تكرار لها .

والؤلف لا يلق من الناحية الأخرى مع الفنانين الذين يفتلون أن الإنسان هو المادة الجوهرية لكل فن عظيم ، ويفتقون الأبواب أمام كل مشاركة في الإنفعال ، ويلجئون إلى أن فهم التجريدى ليس إلا اصطلاحات خاصة بمنطقة اللون والساحة ، ويرفضون نداء كل ما هو حسي ، وما يتوهج بالاستشهاد ، ويتولب بحركة الحياة ، ولكنهم يسججون لامتنابرات النسب والمقاييس وإفهامات الطغوط المارية ، وهو يعتبر ذلك الاتجاه فقيراً في إنسانيته ، وفي تعبيره عن الجمال .

والؤلف يرتحل إلى الماضي لكي يثبت دعواه القائلة بأن الواقعية كانت قوة دافعة في تطور الفن ، وواقعيته ليست قلباً جمعاً من الموهومات المتحجرة ، فهي تختلف من عصر إلى عصر ، وتتأثر

الفن أحد شكليين : الشكل الأول هو شكل الطوبى المسحورة والدينية القائمة على الانتساب بأن معاكلة قوى الطبيعة تعطي الإنسان سلطاناً عليها ، فوضع أليت مثلاً عنه دفنه على هيئة الوليد مسكع إلى البيت ، وظل المظلم باللون الأحمر ، لون الدم ، يستدعي الحياة من جديد ، ورسم حيوانات الصيدوتقليد حركاتها بجعل الصيد ويرا ، وإلى تلك الفكرة ترجع رسوم الكهوف عنه الإنسان البدائي . والشكل الثاني هو الشكل الذي خلق الأدوات والأسلحة ، فجمال أدوات الفنون يرجع إلى أنها جزء أخفاء من الطبيعة وجوانها إلى صورة من صور النشاط الإنساني أو إلى شيء يتألف فيه الفكر الإنساني ، فكل جزء منها شكله العفر تلبية لأحاجاج الإنسان ، وهنا يأتي دور الخيال الخلاق ، دور الوعي بالمكانيات « الخلق » ، وما تعد به من أوجه مختلفة ، والتألف هذه المكانيات بأوضاع الهيئة الانسانية وما ينشأ عنها من متطلبات ، وهكذا تدب الروح في المادة البتة .

وقد يدعو الشكل السحري بعيداً عن العمل الإنساني ، ولكننا إذا أخذنا صورة الفنون الرسومية في الكهوف مثلاً ، لوجدناها وسيلة للإنسان من تحليل أشكال حيوانات الأحياء ، والأشياء الطبيعية ، والوصول إلى درجة عالية من فهمها ، وإن عصبها ما في هذه الأشكال من جمال هو تعبيرها عن اختراق بعبر الإنسان لما في الحيوان من شيء تتلفه الحواس ، فهي في التناسق الجسدي بأوضاع الحركة ، وتلفق الحيوية . وإن مصدر التمتع الجميلة إلى نظائرها هذه الأشكال يرجع إلى نشوة الحواس بعضها ، واكتشاف الحصة التي تلعب من طريقة ممارسة الحياة والتشور بأن حالة الإنسان مرتفع بالقوى إلى علة .

١٠٤

١٠٥

١٠٦

١٠٧

١٠٨

١٠٩

١١٠

المادة الاستثنائية الجبال التي من أوسع أبوابه ، تدخله بغيرها ذاتا وموصوفا في الوقت نفسه ، ونحن نرى ذلك في كل النص المصري القديم وفي رسوم المقابر الصينية والتحت عيسى الأفرق ..

ولا ننحصر فطيلة الآن البدائي في أنه كان فنانا نعليا أو فنانا له « شكل وظيفي » إذا استخدمنا الصورة المفضلة عند الفنانين الجريديين المعاصرين الذين جعلوا من « المادة » مثل الزجاج والحجر والعشب والفلين واللؤلؤ والفضة ولنا مبيدوا . ونحن هنا نسلل أبه وظيفه ؟ وعليه الغناء الوحي والتشور كما كان الحال مع الفن البدائي القديم الذي كانت السيطرة فيه على المادة الخام جزءا ضروريا لتحقيق الحرية والاستائية للإنسان رغم للسوى الانشائي والعسكري المتخلف في تلك الأيام ، أم وظيفه زخرفية قد تقتصر على تجميع قطع الآلات كما هو الحال مع الجريديين الذين يلقون بالإنسان بيمبا ؟



وعلى أية حال فنحن نشهد اليوم في صفوف الفنانين إيمانا بالأسطورة والسحر والعودة إلى البدائي وخاصة عند السرياليين والأرزيين ، وهم يعمدون اللون في مغرب الحليل النفسي عن المذوى الجسمي وعن اللاوعي عند الجنس البشري ، وهي مغربا يكشف في اللون مبطا واحدا خالدا لا يغير يستمد شئانه من نواهي الفصور عند البدائيين مكتبتها سمات جوهرية تتبع من طبيعة الإنسان . وهذا الفن السريالي بكل آلامه أو كوابيسه ورموزها والمغليط الذي يقدم من الأسس والشيء به شعر الفن البدائي الذي سعدته وسيلة لتبرير وجوده ، فالفن الذي كان فنانا بسط جناحه على المجتمع ، أما البدائيون أو فنانهم فكانوا مبدعين ، ولا ..

والاصطراب ، وكان الفن البدائي أراد أن يكتشف ، ولا .. الجدايية الحديثة فهي ساجر المافنة ، وأكثرت ألفاظه ..

والإكتشاف هنا يخلق عن الإكتشاف الملمس ، فهو لا مصر لمعومات ومقولات بل صورة محسوسة ، ينبع فورها من الإبداع بالإنحاء ومن الإنماء إلى ما يسفر في الأعماق ، ومن المقعرة على حرك الإنعماات .



ويستل المؤلف من الفن في المجتمع البدائي إلى عصر العبيد ، فكما ظهر الإنقسام بين الذين ينتجون ويعملون ، والذين لا ينتجون ويسهلون ، ظهر الإنقسام كذلك بين العمل والانسحاق .

وانعكس عن ذلك الوضع نظام فكري تدف فيه الحياة الواقعية على رأسها ، ففي عصر التقدم مثلا نجد الآلهة وأرواح الآلهة الذين ألهوا أسس المجتمع تمارس سلطانا كبيرا على الأحياء ويتحول الملك إلى آله خالدة ، ونظام كل الأهرام مبرر فيها نمائيه ، فلها القدرة السحرية على إسمان خلود جلالته وتجميل هذه الأيديولوجية من الرق ومن سطوة الحكاميين فلقوا أبدا لا ياحمه الشجر ، ورغم أن الفن الخلاق في تلك الحقبة كان يأخذ من تلك الحزمة من الخرافات نصيبا وافرا أنه لا يزال يملك القدرة على تحريك عواطفنا التي لا تستجيب لتلك الخرافات ، ولا يمكن أن يصل هذا التناقض إلا إذا أكدنا أن ذلك الفن يتفق مع ما يمكن أن نسميه قوانين الفن الخاصة التي تطور تطورا

اجتماعيا ، فطلي التفتي من الأيديولوجية إلى عالم تستلزم هذه القوانين أن يتبع جمال العمل الفني وظيفته عن الإكتشاف الخاصة التي تصل إليها الحساسية الفنية ، وهي إكتشاف سديدة عن العالم والحياة ، تجسدت واتسبت تغييرا والعباءة خلال الأداء والخلق في تشكيل المادة الخام ، فالجانب الفكري عند الفنان ليس بالضرورية هو الجانب الأيديولوجي ولهذا لم يقتصر الأمر على ذلك ثلث الأعمال الفنية مع أيديولوجيتها ، فحينما نتخذ الأيديولوجية الشكل الفني لابد لها أن تتوسع فهدا على أرض الواقع ، فالفنانون حينما يقيمون تماثلا لملك المقدس لابد أن يقوموا بدراسة كل ما يشري واقعي ، وأن يتفقدوا إلى لغوات شخصه أسابه جديدة .

وفي مصر القديمة لم يكن هناك في الحرف تفرقة بين حرف مثل صنعة الآلات وسنل الإبحار الكريمة والخزف وبين الفنانين مثل التصوير والنحت ، ولكن الفوارق كانت تظهر في الأفعال نفسها التي تنجم عن الحرف أو عن الفنون فلم نجد الحرف يتم بمراد الحياة الواقعية كما كان من قبل بل وقفت عند تسجيل الحياة المرفقة للبيئة الحاكمة فصنعت بذلك دقة مذهلة في انزخرفه واتقنت وبراعة هائلة في تشكيل المادة الخام ، ولكنها لم تصل إلى أبعد من أسفلال ما في تكرار الوحدة من إبداع ، وإلى أبعد من أسفلال ما في المادة الخام من طوابع تهر البحر ، وكأى اتجاه يقوم على الزخرفة من أجل الزخرفة أصبحت مسجلة ، حتى نفسها عمدا في سائر الحياة وعواصفها ولا نعدم الأمان .

وهذه ، فعقل على أن يدب الخمر في الصواني ، وراء الزعم بأن العالم مكان هادئ سوداء الوفاق .



أما في مصر الحديثة ، فإن جمال حورق منسنة الناطرين إلى أمام وتراصة اللون استغنى إلى جانبه وقد أطلق أصابع إحدى يديه وأفرحت شفايفه عن كل أسلطة وأحاط به جو من القوة منط به ما المظه الحرج من تاجر حيويته ، فترى فيه أسطورة الملك الآلهة أسطورة بمتة ، وقد سيطر عليها طابع انسي ، ترجمها إلى لغة الناس في الأرض ، وأدمجها في علاقتهم العقلية .

فالصراع هنا واضح بين العنصر الأيديولوجي والعنصر الواقعي ، وهو صراع أصناف إلى الفن أكثر من عناصر الحيوية ولم يعرفه الحرف ، ولكن الأمور لم تدم كذلك طويلا ، ففسد جاد وقت سيطر فيه الكثرة على توجيه الفن في المقام والمقابر ، وصافوا التلوينات الصاعدة لوضع الجسم واليدرين ويليئ الرأس وحتى لتسب اجزاء الجسم والتأزوة التي يعيل بها إلى الآلهة ، وفي إحدى هذه كانت هذه القواعد الشكلية ضرورية للبيئة الحاكمة، فما دام الفنان يشرا وليسوا آلهة خالدين فلن يفسدهم من البشر الفنانين إلا اصطفا تلك التعديلات . ويقدر ما أستطاع الفنان أن يكون حرا داخل تلك القيود في أن ينتقل شيئا من الشخصية الواقعية فانه ينتج معلا جيلا ، ولكن تلك القيود الشكلية تدفع الفن إلى التطور فلا يبتني منه إلا الخلق في معالجة المادة الخام ولا الإبهات الزخرفية . ولا يخلق الأمر عند الأفريق ، فالن الفن في العصر الكلاسيكي ليس مجرد تسجيل للحظة من لحظات الحياة بل كان يجسد موقفا وانمعا صافا زاء الحياة في صور اسطائية . وإذا كان الفن الأفريقي قد قدم معيارا لكل ما يمكن



ولم يكن التحدث خاصاً لقواعد الجسم البشري الواقعية وللعلاقات الإنسانية الواقعية ، ففي أحوال كثيرة كانت الأشكال تتعرف للشعوب المتعددة في تفسيهم الروسي واستغلة الأجسام متشابهة وكان لهذا التشويه الذي يستمد الفنان أثره القوي مثيراً ، فهو يبدئ تشكيل العلاقة بين أجزاء الواقع المرئي ، ليطلق الصعلة التي يرمي إليها بفربة واحدة ، بأن يطرح للمناقشة تلك الإلهة والقربان التي من تلقى وعلايا العالم المرئية ، فالهش الواقع ليس متفكراً حتى في هذا الخروج المتعدد على الواقع ، وفوق ذلك فإن عالمه المدهش أصبح أهلاً بالحيطة الأرجسية، فنحن نرى بين منظر الكتاب المقدس ، القديس بطرس والقديس بولس بطحان القمح ولا يختلفان عن أي فلاح ، كما نرى صوراً للفلاحين يبدون ويصعدون ويصعدون مثلاً ، أو لحداد القرية في دور القديس مرفس في الشيفية . وكان من المسجل على الفن في تلك المرحلة أن يتخذ إلى أعالي التخصيصية الإنسانية ولكن الجديد فيه كان تصور الناس البسطاء لا كما يرواه السواد بل كما يرون أنفسهم ، لاكتراكت أو إسحاق بل عاملين غصناهم الشفاء، فوجوههم وأجسامهم تنطق ماثلاً ما يبدون من جهد ولكن كرامتهم الإنسانية لا تنفيم عن الرائي . ولأن أغان لم يختلفوا في معرفي الماهر في تلك الأزمنة فقد كان يعكس الكثير من مشاعر الصعداء التي كانتها بسطه الناس للفرسان مثلاً ، فلاشرا الذين ذهبوا يفسلون الإطال عند مولد المسيح بناء على أمر الملك «هيرودس» أو الذين أقروا القبول على المسح ، بصورهم الثمان مرتدين بدروع الفرس . وهكذا نشأ عن أحراج الكنيسة التي نشر أفكارها بين الناس ، أن تبع المهر مشاهير رؤسهم وزرعيهم الخاصة على هذه الأفكار التي مضى عنها طبعه محار . وصوروا لنا المسح لا كمسح للسماء ، بل كرحمة من الله أنشأ ، لا مرفع الترف في حسانه أو ماله جهة صاوت . وفراة ، بفك عبد السطوات ويظهر الرأي من الضيق ، وقتلته السطوات ولطفيه فكانت لهم مسجهم الأودج الرحيم الذي ينطق باسمهم ، ويقف ملكونه في وجسه العتيبة ، وهو ليس « المسح » الذي يبارك ثروات السادة بعد أن تأخذ الكنيسة نسبة المسيرة ، والذي باسمه يجلد الفراء ويعذون .

ومع نشأة الفن في القرن الثالث عشر نشأ ما يسمى بالفن المعرفي بظهوره الموردة الحقيقة غالباً ، وأقواسه العادة ، وعلامته الرقيقة التي تنفذ شكل نصف القوس وكالب الكائنات المعنوية تختلف عن الكائنات الرومانية ، فهي ليست « بيت العبادة » الثابت الأتوا الذي يستهوي القلوب ولكنها تهدف إلى أن تملأ هذه القلوب بالهيبة ، بأن تبدو وكأنها تنتمي إلى العالم الآخر بظهورها الذي انتزع منه كل ما يوحي بالتثقل والوزن والعالم المادي الملبط ، وبالفلا المائمة داخلها والتي يرتكس فيها ضوء خافت من زجاج ملون ، وتصميمها الخاص الذي تبدو حلوله تائها نظير سيدة لا تعود تسمى الألفي . وكان هيكلها الذي يضم وحدات متكررة من منظر معقد متشابه يشبه خلافا التحل انتصاراً للعالم وسيطرة الإنسان على الطبيعة كما كان يعكس الفكر القديس الذي حاول أن يجعل من المعرفة والتمسك بالأدلة تدافع عن « البادية التي أوحى بها الله » ، وعلى الرغم من ذلك فقد ارتبطت العبادة بالمتناريات وأيضاً بطولها المتشابه ، فقد امتد الخارج والداخل بالصور الإنسانية التي تمت إلى هذا

تسميته كلاسيكياً في الأزمنة التي جالت بعده فإن ذلك يرجع إلى أنه أصلى على الجسم الإنساني تلك الحيوية الناطقة في وضعه وبركيته ، وإلى أنه استخدم هذا الجسم كمادة نقيية تستطيع أن تهبط الحياة لعدد كبير من الأشكال الزاخرة بالثقل العسكري والإنفعال العميق . ويبدو كل عمل كلاسيكي كأنه مكتسب بذاته ، لا يربط أجزاءه إلا مفايه من قوى داخلية ولا علاقة له بالعالم الذي يحيط به ، ويبدو كل خط أو تعديد وكأنه يجد بظهوره ، وصداه أو تقيصه في أجزاء العمل نفسه ، وهذا النظم لا يترك اكتشافه طائفاً على سطح اللوحة المرئية التي يفتحها الواقعي الميتر ، بل لا بد من الفوض للبحث عنه داخل التماذج الكائنة في أعماق حركة الحياة . وقد تابع الواقعية في الفن العنصرى فيها فلسفة الطابع الإنساني على الواقع الفسرجي ، وهي لا تفل عند مجود السجيل الشريفي الذي تقف كل الأمان باعتباره أداة ضرورية ولكنها تكشف عن التالف بين الجسم والنفس بين الأحاسيس والفكر . ومن الفن الإنشائي الذي ظل باقياً مستطيع أن تستنسخ بسطافة الدور الذي لعبه في تعميم الوعي والأحاسيس بالحيطة ، وفي الشعور بالانتماء للجسم الإنساني والقيم الإنسانية ، بل أن ما هو الهل لا يلقى القبول عنده إلا إذا جاء في ثياب إنشائية .

ونشعل من موروثا العام المألوف إلى فن القرون الوسطى ، مصور اللام كما يحلو لفسق الألفي الذي لازم التفاهة القوية ، يطلق على تلك القرون العشرة التي عرف المسيحية الغربية في الصين والهند وفارس واليابان وكوريا وفرد ذلك عرف الحضارة الإسلامية بكل ما أصابته من مشاغل ، والآن لا بد من ذكر في هذه البلاد موضوعه هو الواقعي ، « الفن الواقعي » الذي ظهر في الشخص ، ولكن في المصور الوسطى الأوروبية كان في الفن الواقعي فناً إنشائياً أو دنياً ، ولكن رغم ذلك كانت هناك القلوب التي تمت وأسبب الإثراء في عصر النهضة ، وكان الأجزاء الكبيرة لفن القرون الوسطى ينحصر في أنه أدخل صورة من الحياة الواقعية للناس ، بسطاء الناس ، لأول مرة في تاريخ الفن بخصيصاتهم الحقيقية وهو يعالج موضوعات التوراة أو حياة القديسين .

وكانت التقاليد الفنية السائدة هي تلك التي أرساها رسامو صور الكتاب المقدس والمخطوطات الدينية الذين عملوا في الأديرة ، وكذلك صنف الذهب والأحجار الثمينة ، والذين يصنعون أقلام الخشب والماء ، ولغة الوراء الصلحمة الثمينة .

وكانت الكائنات البرية للعبادة ، ومعارفي فنيه في نفس النوب ، فالكائنات من الطراز « الروماني » تتميز بالخطوط الواضحة البسيطة ، والأسقف المتحدرة ولكنها ذات جدران هائلة كالأقلام ، ولها تلك القيلولة أبراج من الإلم والخلف ، وقد خلفت هذه الكائنات تقاليد في التحدث المعماري في تصميم البوابات الضخمة ، والأعمدة والأذراع ، وهو ليس نحتاً يستهدف التسجيل فحسب ، فالكائنات قد حولوا هذه التصميمات إلى صور إنشائية ، فأطاب الوجوه والأوضاع الإنشائية في كل مكان وزلت الكنيسة من سملها البعيدة وحلفت على مقربة من الأرض .

عنده ترجمة لحركة البشر وأواقفهم وانغمسالاتهم إلى اللوحة الساكنة بحيث تعيد العين خلق هذه الحركة بمجرد أن تنتقل بين أجزاء اللوحة .

وحينما يأخذنا القرن الخامس عشر إلى فيورنودو دافنشي نجد أن فنه يعتبر اللوحة التي يلتقي عندها تياران رئيسيين لمصر النهضة : الأول هو الموضوع الجميل الذي يعبر في صورته الإنسانية عن الرقة والشباب والبراءة وبهجة الحياة ، والثاني هو الشيعة والربيع والوحشية التي يلوحها الإنسان على الإنسان .

والإتجاه الأول في « اللادونا » والقديسة آن وأخسالة الذين يصنعهم من عبودية الأحلام وكلها كتابات عالم يرجو القسبان أن نبلغه ، والاتجاه الثاني نجده في لوحة معركة « النيجاري » مثلا وهي من أضخم الأعمال التي تهاجم الحرب في التسفيرخ ، وهي بعدم نقدا للعالم الذي يعيش فيه .

وان تألف هنا عند الكثير من كبار الفنانين ، ففتح أن يصنعا لالا الخيط الذي ننتبعه ، وهو يفتلنا إلى السؤال الذي لار في القرن السادس عشر حول ما الذي يجعل اللوحة التي تصور الإنسان عملا فنيا عظيما ، وخاصة عند نيتشان ، أنه ليس الطائفة ففسد يتطوى التشابه الكامل على فن هزبل ، وليس الشكل الغامض ، فالشكل هنا يختلف عنه في مثالي طبيعي أو مشهد ديني رمزي .

إن المشكلة تمت إلى المجتمع كما تمت إلى الفن ، فالشخصية الإنسانية بكل تنوعها شكلها الإنشائية التي تسمح بها ظروف العصر وكلما دمن الفنان في التلاقي بين الشخصية من الشخصيات وحسن - ورواد ما عر - وخاص بها وبعد كيميات الشخصيات إلى فنهم أيضا . وهذه اللوحات من شخصياتهم ساهمت في تشكيلها كفن أفراد آخرين تتشكل معهم نموذجا ساهموا في تشكيلها ، وهي كفنهم أيضا . وليس الشكل الغامض في نفس الوقت ليحج جوانب نموذجية تجعلنا نتعرف عليهم ونألفهم عبر العرون ، فهو يلفظ الفرد في النموذجي ، وتصبح خطوط الرقعة وضرباتها أداة للاتصال ، ولتقليل الكثافة الجسمية ، والتأنيق الروحي ، والعلمسية .

ولا جدال في أن الضخم اسم في فن القرن السابع عشر هو رمبرانت . وقد طرح مشكلة اللوحة الشخصية بطريقة حادة فقد بدأ حياته يرسم لوحات للأفنياء ، ولما كتبت مشاعرهم المتعالية ، وكبريائهم الطيبة واختلافهم عن سائر البشر لا يمكن أن تظهر واضعة في وجوههم وأجسامهم فصبغ فكان من الضروري إبرازها في ثيهم أيضا . وهذه اللوحات من الممكن أن نطلق عليها اسم « لوحات الثياب » مثل ميرتن داي والسيدة زوجته مثلا ، وهي لوحات جميلة ، ولكن يبدو أن رمبرانت سأل نفسه عما إذا كان يريد أن يكون مصورا للناس أو للثياب لم تحول إلى رسم لوحات للناس تعبر عن الإيحاء والشك والانساق والوحشية الوجودانية الزاخرة . وحينما كان يرسم لوحات للأفنياء كان يهبط عليه أن يبرز ملامح الفرد وأن يقدم محاكاة دقيقة له ، فيؤكد على بطل على الشمام مثل شكل الجبهة ودرجة تنوء عظام الصد والمنين . أما بالنسبة للوحات التي تم من حالة عاطفية عميقة ، فهو يقدم شخصية إنسانية حقيقية يبرز فيها تلك اللاح

العالم ، فأعمال النحت أكثر تحديدا في خطوطها الخارجة ، وأجسامها تنطق بالاستدارة ، والثياب والإشرايات وتصيرات الوجه كلها تلفت ما في الواقع بل أن مفاها من خروج تعتمد على النسب الطبيعية أكثر عنفا ، وأضحت منظر الكتاب القسيس في النحت طابعا دراميا يسير بموازاة مسرحيات الأسرار والمسرحيات الشعبية في القرن الثالث عشر فالتشخيصات الدينية المتحسنة بشراياتها وتصيراتها وطريقة التقليل وتوزيعها تكاد أن تكون منظر تمثيلية استوعبتها الأحجار ولبتتها في عملها الخالد .

ومن الأشياء الغريبة أن النحت في هذه الكاتدرائيات القوطية لعب في بعض الأحيان دور السطورية من الكتيبة ، وعكس التناقض بينها وبين المدنية الصاعدة ، وكانت تلك السطورية تغلف شكلا كاريكاتيريا في التعبير وتتجسد في القطة وإيقاظها الحالة الهزلية لبعضها الكتيبة ، وهناك فوق ذلك تماثيل الرهبان بوجوها الفنية وأذنها الطويلة .

ونصل من ذلك إلى أن الكتيبة فصب العيون إلى النحت لكي تتشر أفكارها ولكنها أدخلت بذلك عمالا ما يكن طيعا في يدحابل لقد انقلب عليها إلى أحوال كثيرة عوادي ذلك إلى أن يدخل الإنسان العادي ، وأن تدخل أوضاع الحياة اليومية ميدان الفن لأول مرة وهذا يفسر أيضا قضية « الموضوع غير الجميل » كما سماهها الأكاديميون هذه التسمية لأول مرة ، والجيوسيل سيمالتي الذي يعظمه الطبقات الحادة أن الذي « ع الخواي » أي الزخرف الجملة والزينة والثياب البهجة . أما « الوسيط فعمل يعني آخر الوسيط العاد ، وهو كفن النحت الإسلامي في حياة الناس الخشنة المرمر ، في عصر النهضة ، يعود إلى عالم جديد من الجمال وكفن مدممة كفن عصر النهضة .

وكان عصر النهضة في إيطاليا في الذروة ما بين ١٤٠٠ - ١٥٠٠ هو أعظم فترة في تاريخ التصوير الغربي ، وكان أجراءه الكثير المائل في التحرر من البسطة اللاهوت شرط لهذا الانطلاق وليس معنى ذلك الكف من تناول الموضوعات الدينية ، فقد استمر ذلك طويلا ولكن معناه أن الفنان لم يعد أسيرا لقبب ديني يمسلي عليه أوامره ونواحيه بل أصبح حرا في أن يتناول الحياة الواقعية وفقا لنظفها الخاص .

وأول مبالغة النهضة هو « جيون » في بداية القرن الرابع عشره وكان الشكل الغالب على اتجاهه هو السرد الدرامي في سلسلة من المشاهد ، وكانت حياة القديس فرنسيس وحياة المسيح هي موضوعاته ، ليقدم في أحواله بلدا للحياة الفعلية ، وفي فنه نجد الانكساف بين المادة الفولكلورية الصاعدة عن الأرض الشعبية وبين المثافة والمعرفة والأحاطة بتقاليد الفن الكلاسيكي . وكان أسبلا في معالجة الساحة ، وليس في الفن شيء اسمه الساحة المجردة أو التقسيم الكائن العادي ، فلا اتصال عند « جيون » لا يبعث من التماثل الهندسي وموسيقى الخطوط المتقابلة بل هو نتاج لتمام التماثل والتعاضد ، والتوتر الدرامي ، والإيماعات التي تعكس عذالات في ناصيات الحياة الاجتماعية . و « الساحة »

وجوا متد قتره ميكره لم يعد يهتم بالشكل الخلفي والتكوين الحكم والتشكك على أنها المشاكل الأولى بل جعل اختيار الموضوع هو محور اهتمامه ، فعند نشر سلسلة أعماله المسماة « بأسرور » اعلى أنه يعنى منه الى مجال لم يكن يستطيع السير فيه الا الأدب والكلمة المكتوبة ، عالم تصوير الاسرافى السلوك والانفعال ونواحي البلاغة والخيال ، والتجيزات والظواهر التي تقرأها العادة أو الجول أو المصلحة ، وأغلب هذه الأعمال بلوغ على رؤى وهمية رمزية مستمدة من الاثبات الشعبية والنص السقري .

وكتب الكوايس التي تشكل طابع الكثير من هذه الرؤى الوهمية بما تخر به من سحرة وجنيات قد دفعت السرياليين المعاصرين الى أن ينقلوا منه تبريرا لأساطيرهم الخالدة رموز أحلامهم ، ولكن من جوا هو تقتضى تلك السريالية ، فهو يرفض تلك الكوايس ولا ينجدها ويرفض الخرافات المحيطة بها ، وهو لا يدمعها كشيء يؤمن به ، بل كشيء شع .

أما الرومانسية في القرن التاسع عشر عند « ديلاكروا » مثلا فير جسد الاحلام للحدود وللتطلع الى تخفيف الحرية ، وكان يستخدمه وان المذهب والسرقات المصرو بالرمز والاشكال المره التي لا تحصى في شكل خارجي غريب والتي تبدو وكأنها مستفاد من الرؤى التي تخرج من أعينهم ، فكلها حرمه العالم عن الجمع مما يصلح لاشكالها التي لا تملك للفن نصل الى الانطباعية ، عند يسسرو في بحثه شكل جديد يحرر الفنان .

وأهم ما في الانطباعية نظريتها التي دفعت ابياتها الى أن يستعملوا الألوان الصغيرة من اللون النقي حتى تبدو الألوان من بعيد وقد امتزج من جديد كما سالف ألوان الطيف في منشور ، وليس ذلك إلا نوعا من التهو بالتكتيك ، والاهتمام الخمر متركب الضوء واللون بدلا من العمل على اكتشاف المجال البصري الغني ، وعند مونه نصل الانطباعية الى مناه ، فهو يرسم اللوحة تقريبا عدة مرات ليتقنها كل مرة في ظروف مختلفة من الإضاءة ، فالإنشاء عندها تغد تنوعا وتحوّل الى عاكسات للضوء ، هو لم يد وجدنا أو ذهنا بل عينا زجاجية وذلك بدأ المدارس الجديدة .

والؤلف يعقد تقديم التراث مدافعا عن الواقعية ، ومينا في الاتجاه الجديدة لا تقف على أرض راسخة ، ولا جلود لها .

## أبراهيم فتحي

والتمبيرات التي تجعلها قريبة من الفلوب ، لذلك فهو مدفع من التصيلات ، وبقي بالظلال العميقة فوق الجيفوتحت المينين وينمذ عن الجديبات الخارجية الثقيلة ولا يؤكد إلا ما يشير الى دلالة نموذجية . وبعد ذلك هجر رميزات اللوحة الشخصية الى تصور « قادة الجمع » واتجه نحو تصوير العفراء والمجسائر و « الكرات » والمصلحين ، وينمذه على تأكيد « الفردية » لم ينورت في الضمور بل جعل طامعا سيكولوجيا غريبا في إبرازه الخطوط الجهد الشال على الوجوه ، وفي دراسه لانفعالات الفلق والتشكك ، والكتابة السوداء ، والشاعر الرفيقة ، وكلها تقى اسجاية ومشركة عند النفس ، وليس معنى ذلك أن الجزن كان غالبا عليه فقد صور الابتسامة والنها والمخاطبة والأمل ولكنه حقق ثورة غنية بان نقلنا خطوة الى الامام في اتجاه المسحاء الطابع الانساني الى التكتيك البشرية ، فقد كشف في الفقراء والمثوزين والمصلحين عن الطبيعة الخفية الانسانية الجيلة ، وترقفت الاخوة الانسانية في كل أعماله ملنا معها احباجه على حواجز الطبيعة والدين .

وقد استخدم « ديمرانت » الرمز في لوحاته ، ولجا كثيرا الى الانواع الرمزية لتعميق واقعية ، لا لتجنب الواقع وتحلل فصاا فكرية بدلا من الرؤية الفنية كالمزمن المعاصرين .

وكان في نفس الوقت اسملا في الكتب ، فمن خلال افرافه لأعمال الطبيعة والواقع ، ولكي يمر من مسكلات الاسفن ، ومن الى تمكن يادر في تناول الخط واللون بحيث يصبحان منه عدله وعينه ويده انه يحب مسحاء ضوء ، والاشكال لاسدانه في معالجه الخط واللون وبين الموضوع الامم ، هو يحرر الذي يرعون ايم حوردا الانواع والاشكال ، في رسمه ، ويخرج وهجران الواقع ، فكان شاولهم للون والخط الجادلا ، في رسمه ، ولم يستطعوا أن يقدروا التبرير ، في رسمه ، « تحريها » شيئا برقي الى مستوى ما قدمه الاساده الكبار امام اسرها فميراث كان ينهم اللون ويده ريب عاصره من جديد ، فاللون العام عنده محبب حتى قد يعنى موضه لونا يلدوب في اللون الفاتح غير درجاف ولماا لونية لا نهاده لها ، حتى يبدو للمشاهد أن هذه العملية تخلق التشكيل بما نلظه من اللال .

وقد حقق نجاحا عظيما يقي مع معرفته الهائلة ، لذلك ام يسلم من الذين هلموا بتزييف لوحاف ونسبها اليه ، وأصبح قول أحد نقاد الفن « أن ديمرانت رسم سماعة لوعة ، يوجد منها بالولايات المتحدة ثلاثة آلاف » قولا صادقا .

وبعد ذلك جاءت الثورة الفرنسية لتهز العالم .. ويستطيع أن نلم بتوسع تأثيرها حينما نرى أن اكمل لعين من روحهسا في التصوير قام به الرسام الاسباني جوبا وفي الموسيقى الاسباني سهوفن والأول هو الذي يفتينا .

# الفهرسة والتوثيق

في حياة بتوصية (١٩٨١)  
تحقيق : إبراهيم التتوي  
دار الفند - دمشق ١٩٦٤  
نقد : محمد جبار المصير

لرجل يعد لبا علميا كبيرا ك ( الدكتوراه ) ؟ ، ونسائل ،  
هناك من التتوي : ما هي خطة الحق ومنهج في تطبيق  
الكتاب ؟ ، خطا في تطبيق الحق ، ان قلنا : ان الاساذ الحق  
وذلك السط الاول الحق ، ولا ندرى ما الذي يفرض في  
ذلك مثل هذا الباب .

ولنصيح الكتاب ونقد عند بعض العايل من التتوي من  
التصحيح التي ناه به الكتاب .

١ - في ص ٢٥ ورد اسم ( عبد الله بن فيس الرقيات ) ،  
ورد مرة اخرى في ص ١٧ باسم ( ابن فيس الرقيات ) ،  
فما كان من الحق الا ان وضع الاسمين في فهرس الاعلام ، كلا  
في مكانه ، واعتبرهما شاعرين لا شاعرا واحدا . كما كتب البيت  
في المرة الاولى نثرا ، دون ان يكمله نفسه الرجوع الى ديوان  
الشاعر لتفريغ البيت ووضع الفروق ، ان كان له فروق .  
ولم يكتب بهذا ، بل وضع اسم ( عبد الله ) في فهرس الاعلام  
بدلا من ( عبد الله ) كما ورد في نص الكتاب .

٢ - والنشر نفسه حدث مع ( ابن شبة ) . فقد ورد مرتين  
في فهرس الاعلام في مكانين مختلفين ، مع ملاحظة ان الاسم في  
اسم ( عمر بن شبة ) د ( ابن شبة ) . فوضع الحق الاسمين  
المرة الاولى مصحف ، والمصحح : عمر بن شبة .

ثلاث مرات طبع فيها هذا الكتاب للوحدي ، في ثلاثة اطار  
عربية دون ان يتال ولو خلا سيطا بين الصاية والحق  
والاخراج . ولاندرى هل المرأة والتتوي التي لا اها للتوحيدي  
في حياته ، قد انتقلت الى كتابه هذا دون غيره ؟

لقد طبع هذا الكتاب للمرة الاولى مع رسالته صغيره  
للتوحيدي في طبعة الجوانب في السطنته سنة ١٢٠١ هـ  
( ١٨٨٢ م ) ، وكانت طبعة رديئة مضبوطة بالخط . الا ان هذا  
لم يتال من ابعثها ، لانها طبعت في وقت كان نشر ثرائنا فيه  
محدودا ، كما كانت من اوائل كتب التوحيدي التي عرفت به .

لم تعيد طبع الكتاب مرة اخرى سنة ١٢٢٢ هـ ( ١٩٠٥ م )  
في القاهرة بعنوان ( الادب والانشاء في الصداقة والصدق ) .  
وهي على ما يبدو نسخة منقولة من طبعة الجوانب .

وهذا العام طبع علينا الدكتور ابراهيم الكيلاني بطبعة جديدة  
مجمعة للكتاب « خلو من المصحف والتحرير » كما يقول .  
وصحبة الدكتور الكيلاني لابي حيان قديمه ، فقد حقق له من  
قبل مجموعه رسائل ، و ( مثالب الوزيرين ) ، الا ان هذه  
الصحبة لم تنزل على ما يبدو ، آثرا في نفس الدكتور الحق ،  
بل لم نجل له شيئا عن ابي حيان وكتبه .

فكانه الاخير ( الصداقة والصدق ) ، على ما عليه من تالي  
في الاخراج والطبع ، جاء واهم صفاته « التحريف والتصحيح »  
لان ما فيه من خلط في اسماء الاعلام ووزن الشعر وكثافته ،  
يجعلنا نقف حائرين ونسائل : كيف ينسب مثل هذا العمل

٢ - في ص ٧٢ قال عدى بن زيد :  
عن كثرة لا تسال وابصر قرئسه

فان القرين بالكسائر مقتضى

وقد ترجم الحق للشاعر بأنه : ( عدى بن زيد بن مالك بن  
عدى الرفاع الصاملي المتطوع لمح الامويين .. ) ، وهذا ما لم  
يقبل به احد . فقدى بن زيد المذكور في متن الكتاب هو : عدى  
ابن زيد العبدي الشاعر الجاهلي الذي عاش في الحيرة ، وبينه  
هنا من قصيدته ( الجعفرة ) المشهورة التي ذكرها الفرزدق في  
جعفرة اشعار العرب ، كما ينسب هذا البيت لطرفة في معلقته .  
ولعل التشابه بين اسمي الشاعرين هو الذي اوقع الحق في  
مثل هذا الخطأ .

٤ - في ص ٨٢ ورد اسم ( التصوري ) ، وقد ترجم له الحق  
بأنه : ( أبو الهيثم أحمد بن محمد بن صالح قال صاحب  
الفهرست : كان علي مذهب داود بن افاضل ( الداوديين .. )  
ويصر الحق ( الداوديين ) بأنهم : ( طائفة يبيع افراسها داود  
التي مضايك اياه على سائر الانبياء ) لهم كتابهم وهو الزبود .  
في ديوانهم أسرار لا يوحون بها .. ) . نسمح هذا ما كتبه  
( الدكتور ) ابراهيم الكيلاني . ولا بدري حينما راجع الحق  
فهرست ابن التميمي ( ص ٢١٦ ط . فلوجل ) ، هل قرأ عنوان  
الفصل الذي ترجم فيه للتصوري . بل ( في  
أخبار داود واصحابه ) ، وقد ترجم ابن التميمي لداود بأنه :  
( أبو سليمان داود بن علي بن داود حمير الإصطهاني ) .  
من اسمعيل قول الظاهر ، واحد بدستاب راجع . . . من  
فداود هذا هو داود الظاهري صاحب (لحجج الصلح المسورة )  
وليس داود النسي .

٥ - في ص ١١٢ ورد ( أسود بن يعفر ) وهو تصحيف من  
الناسخ . والصحيح ( الأسود ) . وكان جديراً بالحق الإشارة  
إلى ذلك في الهامش ، أو تصحيحه مع الإشارة أيضا . وفي نفس  
الصفحة ورد بيت الأسود بن يعفر هكذا .

فلئن اقمنا لالظن لبسلة ولئن لظننا لارسين لواندى  
يتشديد تون ( ارسين ) ، والصحيح يتسكين التون ليستقيم  
الوزن .

٦ - في ص ١٢٩ ورد ( ابن سحيم ) ترجمه ب : سحيم عبد  
بنى الصلبي ، ولا ندري كيف يستطيع الحق أن يفتح العاريد  
بان ( ابن سحيم ) هو ( سحيم ) ؟ .

٧ - في ص ١٦٢ يقول النوحدي (وسمعت أبا دلف الخزرجي  
يقول .. ) ، عرف به ، بأنه : ( أبو دلف القاسم بن عيسى ..  
احد قواد المأمون .. توفي سنة ٢٢٥ هـ ببغداد ) ، وهذا شأن  
الحق دائما ، مجرد تشابه الأسماء ، يوقعه في أبسط الأخطاء ،  
دون أن ينتبه إلى قرينة مهمة وهي ( وسمعت ) . ولا ندري  
كيف يسمع النوحدي الذي عاش في النصف الثاني من القرن  
الرابع الهجري من شخص كان من قواد المأمون ؟ . ثم إن هذا

ليس ( خزرجيا ) كما بوه النوحدي ، وإنما هو ( عجلي ) .  
والذي أراد النوحدي هو : ( أبو دلف الخزرجي البجليي  
مصر بن مهلهل ، الرحالة المشهور ، ومن تردد على صاحب  
ابن عباد .. ) . انظر شيمه الشعر ٢٥٦/٣

٨ - في ص ٢٠٤ ( وحدثني ابن السراج .. ) ، يترجمه بأنه :  
( محمد بن السري السراج النحوي من تلاميذ المبرد .. توفي  
سنة ٢١٦ هـ . ) ولو اخذنا برأي الحق حول ولادة النوحدي  
بأنها في سنة ٢١٠ هـ ، لا ظل أن يروي عن ابن السراج النحوي  
في سن السادسة أو الخامسة . والذي أراد أن ابن السراج  
هذا هو ( الصوق ) ، إذ يروي النوحدي عنه في نفس الكتاب .  
ففي ص ٢٩١ يقول ( سمعت ابن السراج الصوق يقول .. )  
وفي ص ٢٩٢ ( حدثني ابن السراج الصوق قال .. ) . وابن  
السراج الصوق غير ابن السراج النحوي ( انظر : حسان  
النوحدي للدكتور عبد الرزاق محيي الدين ص ١٦٢ ) .

٩ - في ص ٢٢٨ ورد اسم الشاعر ( عبد الرحمن بن حسان )  
سرحمه في الهامش بـ ( حسان بن ثابت بن النضر .. ) ويذهب  
الحق في سرد حياة حسان بن ثابت ووفاته دون أن يذكر  
أن الوليد ( عبد الرحمن ) لا ( حسان ) . ويتفق على بيت عبد  
الرحمن يهيم به سر عنه في ديوان ، ومن المؤكد أنه فصح  
في ديوان حسان بن ثابت ، لأن عبد الرحمن ابنه لا يوجد له  
ديوان مطبوع . فتملأ !

١٠ - في ص ٢٥٥ ترجم للوزاعي في الهامش ، ثم عاد مرة  
الخرى ص ٢٢٦ لترجم له مع اختلاف في الترجمتين . يقول في  
الاولى ( هو : عبد الرحمن بن عمرو بن أبي عمرو الضماني ..  
توفي سنة ١٥٥ هـ ) وفي الثانية ( هو : عبد الرحمن بن محمد  
الوزاعي .. توفي سنة ١٥٧ هـ ) .

١١ - في ص ٢٥٧ وردت ثلاثة أبيات دون نسبة وهي .  
فلولا أن فرط حبس يمني وأصلك مني فرحي وأصلي  
وأنى أن رمت رمت علي ولأنتي إذا تالتسك نيلي  
قد اتكرتني اكسار خوف يسم حشاك عن شمتي وكالي

نسبها الحق في الهامش إلى ( جساس بن بشر أو الحارثة  
ابن بدر الفدائي ، كما جاء في وحيثيات أبي تمام ص ١١٢ ) ،  
وهذا وهم من الحق ، لأن أبا تمام لم ينسب هذه الأبيات  
لأحد . صحتها فقط بـ ( قال : .. ) ! ونسبها ( اليماني ) في  
هامش الوحيثيات إلى ( اليماني بن الوليد بن عبد الملك ) .  
أما مصدر وهم الحق الكيلاني ، فهو أن القصيدة السابقة لهذه  
الأبيات في الوحيثيات منسوبة إلى جساس بن بشر أو حارثة  
ابن بدر الفدائي ، ولكن الحق كصادته ، ويدبر لخصي ،  
( التطف ) الاسمين ، ولكن من قصيدة أخرى . وهنا البلية .

ومثله الصفحات ٣٢٢ و ٥٧ . . نسبها جميعا الى متشديها  
في فهرس الشعر .



١٦ - في ص ٥٥ [ ترجم عبد الله بن الدميثة بأنه ( من  
شعره العصر العباسي . . قتل عام ١٣٠ هـ ) ، وهبلا اخبرنا  
الحق متى بدا العصر العباسي ان كان ابن الدميثة من شعرائه؟



١٧ - في ص ٢٥٣ ورد البيتان التاليان دون نسبة ، وهما :  
فابلغ مصيبا متى رسولا      وقد يلقى التصحيح بكل واد  
علم ان اكتمر من تناجي      وان فحكوا اليك هم الاعادي

وقد وردا مرة ثانية ص ٤٦ ، متسويين الى ( سويد بن  
منجوف ) . وكان الاجدر بالتحقق ان يشير الى هذه النسبة مع  
سجيل الفروق .

١٨ - والتعريف بالاعلام الواردة في الكتاب لا يقوم على  
اساس عند المحقق . فهو يعرف ( عبد الملك بن مروان )  
و ( عائشة ) ويترك سواهم ممن امتلا بهم الكتاب ، بل نراه  
بعض الاحيان يترجم لبعض الاعلام مرتين كما حدث في قيس بن  
المطيطم والمتلمس والاوزاعي وغيرهم .



١٩ - اما الهاميس التي وضعها المحقق فما هي الا قوضى  
من الشعر ، وكثير من الاعلام في نص الكتاب لم يوضعوا في  
الجهل ، ويبدو ان اكثر من موضع مجرد مجيء الاسم  
كاملا او مكثي بـ ( اي و ابن ) .

وبعد ، اذا لم اتجن على الدكتور المحقق حينما يقول : لم  
اسجل الا اقل من نصف ما في الكتاب من اوهام وتحريف .  
ورجاءنا ان ينال في المستقبل اذا اراد ان يحقق لنا شيئا  
جديدا .

١٢ - وفعل هنا ما فعله في الصفحة السابقة ، فقد ورد  
في ص ٢٦٠ البيتان التاليان دون نسبة وهما :

اليتم يقربى منكم ومودنى      فلقيت عنكم ما اليتم به متى  
واصبحت عنكم غانيا في عودكم      ولثناكم تقصير دايكم عنى

نسبهما في الهامس الى ( الربيع بن ابي الطيق ) كما جاء  
في وحشيات ابي تمام ٩٢ ) وعند مراجعة الوحشيات ، نجد  
البيتين دون نسبة ، ونجد القصيدة السابقة لهما منسوبة  
للبريص بن ابي الطيق . .



١٢ - في ص ٢٠٢ ورد بيت عبيد بن الابريص :  
قد يوصل القارح الثاني وقد      يقطع ذو السهمه القريب  
وحركة لافيته ( الفجج ) ، وهذا وهم ، والصحيح ( الفهم )  
لان هذا البيت من مجهرة عبيد البائية المسمومة . ولان المعنى  
لا يستقيم الا بالفهم .



١٤ - في ص ٢٢٤ ( وقال ابن خالوم . . ) ، والصحيح : ان  
ابي خالوم ، وهو بشر الشاعر الجاهلي .



١٥ - في ص ٣٦٤ ( اتشدنا الجرد ) فيما حدثنا به ابو سعد  
السرياق عن ابن السراج عنه - اي عن الجرد - ( ) . مع ذلك  
حسبه ابيات نسبها المحقق في فهرس الشعر الى ابن السراج  
ولا نفدري كيف ؟ وهل منشد الشعر فهو قائله ؟ ، ثم ان ابن  
السراج ما هو الا راوية عن الجرد ، وليس الاخير في سلسلة  
السند .

ومثل هذا كثير ، ففي ص ١٤٥ ( اتشد البيزدي . . ) وفي  
ص ١٥٧ ( اتشد الاصمعي ) و ص ٢١١ ( اتشدني ابن الهيكيت )





# المكتبة العربية

## اتجاهات الشعر العربي في العقود الثلاث الأخيرة

للدكتور محمد مصطفى هسّان

الشعر العربي في القرن الثاني الهجري تلى كثيرا من الأصواء ،  
على جواب كاتب مازال في منطقة الظل .

وفيما هذه الدراسة لا ترجع إلى ذلك وحسب ولكنها ترجع  
أيضا إلى محاولة المؤلف الاستقصاء والشمول ليخرج بنتائج لها  
قيمتها ، فمن المؤكد أن الأسس التي بنيت عليه نهضتنا الأدبية

إذا كان أدب العصر العباسي هو أحصى أدب عرفه تاريخنا  
الإنساني القديم ، فقد كان في الوقت نفسه أقل أدابتنا خلقيا من  
الدراسة . وكثيرون يحسبون أنه قد قتل بحثا ، لكنه ما تزال  
إلى أسمائهم من أصداء عي يشار وإلى موسى وإلى الناصح  
وغيرهم ، ولذلك فإن دراسة الدكتور محمد هدارة عن اتجاهات





ولعل من أروع معارك الرواة عن ترف البنية ذلك الوصف الذي نقلوه لنا عن الإيوان الذي بناه الأميين والذي كان يسافر فيه البهر ، والأميين نفسه هو الذي ظهر فيه أثر الشذو الجنسي الذي استغل في تلك الفترة ، والفرق في التهو انفراد ، ولكنه كان صدى لجنهمه ظهر فيه مبالغة .

وكان لكل هذا الاسراف في الجون رد فعل ظهر في تلك الفترة الصالحة من الناس التي كان يطلق عليها اسم « الطوعية » ، نابدا لتعاب التجار في الحياة الاجتماعية وكان شعارها « الأمر المعروف والنهي عن المنكر » . وقد لاحظ أكثر الباحثين أن كلمة البصوف قد شاع استعمالها في آخر القرن الثاني الهجري مما يدل على أن هذا القرن كان عصر انتقال في المجتمع العربي .

ولكن هل من الممكن أن يصبحت تطور اجتماعي دون أن يصحبه تطور ثقافي ؟ لا ، فالتطور الثقافي كان يمتد مجراه كذلك بفضل الاتصال بين الأمم المفتوحة ، فكانت الدولة الإسلامية أشبه ببقعة أنصورت فيها الثقافات المختلفة ، والثقافة العربية انتشرت انتشارا سريعا بين أبناء الأمم المفتوحة لارتباطها بالاسلام ، ولحاوله هؤلاء الأجاسي التماغم مع الشعب الفاتح أو الوصول إلى المناصب المختلفة في هذه الإمبراطورية المضيقة ، ولكن العربية خلال معاركها مع لغات تلك الأمم لم تطرح سائلة كل السلامة فقد دخلها كثير من اللغات الأجنبية والعربية على وجه الخصوص . وكان للوحي والريفي دور كبير في ذلك ، ومن هنا ظهر أسلوب مود خرج على الأسلوب العربي الأصلي ، ولقد أراد الأمويون خطي نمو الأسلوب الولد على عصر جديد ، لتسليتها من اللحن والألفاظ النخيلة ولكن تلك المحاولة تؤكد عوامل مائة ارتباط العربية بال... والقام المستعمل في بواديها مخالفة على هذه اللغة كل المخالفة .

كان الاتزاج شديدا الذي بين العملية العربية والثقافات الأجنبية . وقد ترجم عدد كبير من الكتب الفارسية عند العصر الأموي مثل كتاب كيلة ودمعة والسندباد والادب الكبير والادب الصغير وغيرها . ولا نستطيع أن ننكر أن أغلب المصنفات والفنانات التي ظهرت في ذلك الوقت وكانت جزءا هاما من الثقافة العربية ترجع إلى أصول فارسية .

ولم تكن الثقافة الفارسية وحدها التي تقوم بدورها في تطوير الثقافة العربية ، وفي عملية الانصهار فقد كانت هناك الثقافة اليونانية والثقافة الهندية . أحس العرب بحاجتهم إلى المنطق اليوناني وإلى التمدد على أساليب الجدل للدفاع عن الاسلام ، ولهذا لم ير المسلمون بدا للمفكرين من التلمذة في مدرسة المنطق الهلنسي ، ونشطت مترجمة ترجمة كتب أرسطو والمنطق اليوناني لتواجه هذه الحاجة العملية .

أما عن الثقافة الهندية فقد ترجمت كتب في الادب ، وفي الرياضيات وفي الالهيات . فالقرن الثاني الذي شهد حركة عقلية ضخمة أمدها روافد كثيرة . والحق أن الثقافة العربية بعد أن هضمت هذه الثقافات الأجنبية المختلفة لم تصبح ثقافة معدودة بكتان أو زمان أو جنس ، ولكنها صارت ثقافة عالية .

والعامل الأخير الذي كان له أثره في الحياة الأدبية هو انتشار الاقتصاد . فقد كانت هناك طبقتان أشد متباينتان بائنا في

العصر الأموي . طبقة الأثرياء التي يأتيها رزقها عن طريق العطاء لقرابتها من الرسول أو لسيقاتها في الاسلام ، ولعل لها إلا التبطل والتهو ، والطبقة الأخرى هي جماعة المزارعين والصناع التي تنفق في سبيل أولئك السادة ومن أجل الحصول على شفت موالدهم . وقد استخدم الأمويون فكرة العطاء استخداما سيئا فاختصوه للثيرات السياسية وجعلوه سلاحا ضد أعدائهم ونعميها مباحا لأصنافهم .

وانفاق الأمويين المستور من أجل تثبيت سيطرتهم عبروس دولهم لهزات الاقتصادية مستمرة فكانوا يلجئون إلى زيادة فرض الضرائب ، ولا يحدون إلا الطبقة الفقيرة المستغفلة ليرقوها هذه الضرائب . وقد أدركوا أن دولتهم سيستمرس لهزات ولزعات الاقتصادية سحبه دخول عدد كبير من الفعيين في الاسلام لتفكسا مما عليهم من الضرائب الباهظة ، ولكن الحاجاج لم يتورع أن يعيد فرض الجزية والفراخ على من أسلم منهم . فكان سياسة الأمويين كانت مؤسسة على مبدأ « المال قبل الاسلام » وهو مبدأ خطير فقد فجج الولائي ، وأخلوا بتكتلون فسيده الدولة وبفجوج مع المخرجين عليها . وقد شل ذلك حركة التجارة لأن جزوا كبيرا من أفراد المجتمع - وهم الولائي - لم يكن في قدرتهم التسوؤ والمصلحة التجارية ، هذا إلى جانب الحروب المتواصلة ، والذهوار التجارة لا يتألى إلا هي هو الاستقرار السياسي .

في العصر العباسي فقد أصبح العراق مركزا للحياة الاقتصادية الدائمة الحركة وكانت البصرة هي القلب النابض لهذه الدولة . أما بلادنا الاقتصادية شرقا وغربا إلى اليمن والصعيد فاهي بلاد لكفر ، وتنتيجة لذلك الرخاء - طبقة تج - لا أحس وكان رد العمل نشوء طبقة الزهاد . ومع ذلك تساءل به - عسبنا أن ما نسب البصرة في رخانها ، حتى أن الكشي يباع بدهم والتمر ستين رقلا بدهم والسمن لعانة أرطال بدهم .

ولكن محوت الفتنه بين الأمين والمأمون جعل بالانهيار الاقتصادي . وكانت هذه القاسه الدامية سببا في ظهور فصائد شبيهة بالثمة تلياس بالعين والام ، وتصف كل ما اكتنف الحياة في بغداد من غلاء الأسفار وهول الحروب ، وصورة الظرايوشد الأقال . وإلى هنا يكون المؤلف قد استمرس في أغلب الموارث التي انطلعت بها الحياة في القرن الثاني الهجري ، والتي ظهرت آثارها بوضوح في شعر هذا القرن .

وفيل أن يتحدث الدكتور هدارة في الباب الثاني من اتجاهات الشعر وفك عند فكرة أشك لتثبتت معا بين يديه من شعر - نظرية أشك التي تأدى بها عه حسين وابن سلام من قبله جعلت ذلك أشك يتسرب إلى نفوس الدارسين للادب في مختلف العصور . ومع أن عناصر أشك في الشعر الجاهلي لها ما يبررها بعدم أن تتألف هذا الشعر قد لم على هؤلاء الرواة بؤانه قد دون في عصر متأخر ، وأن العصر الجاهلي نفسه كان محل غوص في التاريخ عموما ، وأن مراجعه التاريخية نادرة ، وكذلك كل لظهور الاسلام أزه في صرف الاهتمام عن الشعر الجاهلي وغياعه في بعض الأحيان ، خصوصا ما يمس للثقافة الدينية . ولكن كيف السبيل إلى أشك في شعر القرن الثاني مع بصدده عن جميع هذه العناصر ؟

ويرجع السبب إلى طبيعة التطور الحضارى الذى آل إليه المجتمع الإسلامى في ذلك العصر ، فكما تعددت أسباب الحضارة وطرائق الحياة ، ترب الخلل إلى نفوس الناس من الأعمال الأدبية الطفولة ولم يعد لديهم لا الاستعداد والوقت الذى يتيح لهم أن «يعلقوا» ليستمتعوا إلى قصيدة قد يستغرق القارئ ساعة أو أكثر . لهذا لم تعد الأسواق مسرحاً لقول الشعر ، فقلت الناس أصبح ملكاً لا يزالونه من أعمال ، بل قد يكون أيضاً ملكاً لا يمكن أن عليه من لغة ، تأبى حيالهم إلاهية أن تصبها لقاء سماع قصيدة من الطولات ، وكذلك أصبح الشاعر يجد قصيدته بعكس معينة لا تسفر أكثر من أسباب معدودة ، وإلى هذين السببين يمكن أن يصيب ناير الماء ، فطبيعة الماء يرفض على الشعراء أن يصغر شعرهم على المنطاب المصغرة حتى يمكن تقديمها في إطار موسيقى ومع ما يتطلبه الفنان أن تأثير سريع .

ولو أننا بحثنا في عهود الشعر ونهج القصيدة لوجدنا فيها أهم أسباب القصور بين القدماء والحديثين ، إذ نجد الطغاة والرواة لا يعدون الشعر شعراً إلا إذا كان جارياً على النظم الجاهلى القديم ، ولكن الحديث خرجوا على عهود الشعر ولقوا على نهج القديم ، فلم يعدوا يلتفتون لقصائدهم بألحاح على الإخلال ، بل بالتصير عن غروب حياتهم الجديدة . وأما بناء القصيدة والبناء أجزاءها كما جاء في العهود التقليدية فحدث فيه تغير كبير ، فاشعر الحديث الجديدة كفت في معظمها عبارة عن مقطع قصير يعنى كل منها فرساً بعينه يستغرق الحداد ، ولهذا لم يعد البيت الشعري وحدة منفصلة ، كما كان في العهود القديمة ، بل أصبحت وحدة متصلة ، ولكنه أصبح جزءاً لا يتجزأ من القصيدة بأكملها ، وهذا هو الذى جعل البيت الشعري وحدة متصلة ومبتغاه

ليس معنى هذا أن شعر القرن الثاني كان كله لاجديداً ، فوجدنا في الشعر القديم كان لها مظهران في ذلك العصر : الأول خصوص الشعراء الجديدين لهذا التغير في بعض أشعارهم وبطبيعة شعر البديع أورشام للممدوح أولاً وأرضاء للملوك والرواة ثانياً ، ولأليات يمثلهم القوى للشعاعة العربية القديمة في بعض الأحيان ،

أما المظهر الآخر فينصبع في وجود شعراء محافظين يلتزمون عهود الشعر القديم ، لأنهم عاشوا في بيئة انحصت من التأثير المتغير الذى أحدثته التحويلات المختلفة فقد كانوا من البعد الذين لا يتفهم إلى التحويلات أسباب قوية .

والحقيقة - كما يقول المؤلف - أن الاتجاهات العامة التي كانت تظلل الشعر في القرن الثاني سواء في موضوعه أم في صورته كانت شديدة الملائمة على التطور الكبير الذى حدث في شعر هذا القرن . وأول التغيرات عام هو التغير من الثلاث ، والشاعر القديم قلما كان يلتفت إلى نفسه ويصف شعره في حواره وصديق ، كان حين يتناول يصف محبوبته وصفاً مجرداً أو يطلعون على جانب زاهر من حبه ، ولكنه لم يكن سبغ تأثر همداء الحب في نفسه أو تسمى في خواصه وإرتباطه بكانه . وكذلك الشأن في شعر الحديث ، لا تظهر فيه ذاته ، أما في القرن الثاني فقد التفت الشعراء إلى أنفسهم ، فلم يعد تغزلهم مجرد وصف حسي جامد لأمرأة مثالية في جمالها ، ولم يعد وصفهم للمظاهر الطبيعية بعيداً عن مشاعرهم وعن أحاسيسهم النفسية .

إن باحثاً عراقياً يرى أن القصيدة العربية إذا كانت قد خلت بسببها ، فالقصيدة اللغوية استندت عملة في الصراع بين القدماء والحديثين ، وكذلك النزاع الدينى بين الفرق الفلسفية والنزاع الجنسى بين العرب والشمونية والنزاع الاجتماعى بين أحسل الزهد والجنون ، وبمثل الكتاب على ذلك فصياح أكثر دواوين الشعر في ذلك العصر .

ويرد المؤلف بأن كل هذه العناصر لا يخلو منها عصر ، حتى عصرنا الحديث الزاخر بالظائع وطرق النشر والإعلام . ألا توجد دواوين لشعراء كبار لم تجمع حتى الآن ؟ ألا يستخدم بعض الناشئين كتب الأدب استخداماً سيئاً ، فيخرجوا نثرات معروفة من أجل الربيع المادى ولو على حساب شوية الأدب ؟ أما الصراع السياسى والمذهبي فلا يخلو منه عصر قط ، وعصرنا الحديث يفرح بالزواجر هذه التيارات الضيقة في المذاهب الفكرية المختلفة ، ومع ذلك هل يجوز أن نشك في شعرنا المعاصر وصحة روايته أو نسبتها ؟ إن عناصر الشك التى كانت موجودة في العصر الجاهلى والعصر الإسلامى قد زالت تماماً في القرن الثانى . فاشعر كان يدون أما يائس الشعراء أنفسهم وأما عن طريق كتاب يعهد إليهم الشعراء بهذه المهمة .

ثم هناك نقطة أخيرة في هذا الموضوع ، ألا يوجد تطابق بين الشعر الذى وصلنا من القرن الثانى وبين الحياة في هذا العصر من نواحيها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية كما نستطيع أن نتمثلها من كتب التاريخ المختلفة ؟ الشاهد التطابق شديداً بين الشعر وعصره مما يزيد إيماننا بصحة الشعر الذى وصلنا .

وبعد هذا بفصل المؤلف أن يحدد موضوعات الشعر ورسالة لدراسته ، لأن دراسته من طريق المدخل الشعرى إلى الظروف في ذلك التاريخ عسيرة وخاطلة لكثير من الشعراء ينتمون إلى أكثر من مدرسة ، ودراسة من طريق البيئات دراسة ناقصة أيضاً فكثير من البيئات لم يكن لها في القرن الثانى حظ المشتركه القوية وأكثر الشعر فيها كان واقعياً .

ويفصل الباحث الباب الثانى إلى ثلاثة فصول فيبحث في الأول منها من الاتجاهات العامة لشعر القرن الثانى ، فيرى أن حركة التجديد أخذت تسرى في مطلع القرن الثانى وتصطبغ في علف بمعدود الشعر القديم ومنهجه وقوانينه . ومعاً أعلن على وجود هذه الحركة ظهور طبقة جديدة في المجتمع من ناحية إنتاجها إذ كانت مزاجاً بين العرب وبين الأجناس الأخرى التى أحاطها المسلمون في فروعهم . وهذه الطبقة الجديدة كانت لها خصائص نفسية تختلف عن العرب القدامى الذين حملوا لواء الشعر حتى نهاية القرن الأول . أما في بداية القرن الثانى ، فلم يعد الغالب الجاهلى ما فيه من ريقراطية قوية وجزالة الفاظ . بل ألام وتفتحهم السمع تصادف هوى في نفوس هؤلاء المولدين أو بردهم بمحاكاة ما ، وكذلك اندمجت الروايات المأخوذة بين هؤلاء الشعراء وبين معالم الحياة العربية الجاهلية ما فيها من إقلال . فكان ظهور هؤلاء الشعراء دفعة قوية لحركة التجديد في الشعر في القرن الثانى ، وكان شعرهم صدى لهذه الحركة ، وأول مظهر من مظاهر التجديد هو البعد - الذى بدأ - من التعمق بالظواهر التى كانت أساساً في الشعر الجاهلى ، واختار الكلمات المصغرة التى لا تتجول بسمة أبيات .

الأحياء - أو مشابه ذلك من هذه الأقارب التي تناول فيها  
الشعراء ذوابهم ، والحقيقة أن هذا الشعر الذي قد ظهر  
بصورة قوية في العصر الجاهلي على أيدي الشعراء الصالحين  
وحديثهم كان ينبثق عن هذه التواحي ، خاصة ناحية العنصر  
الشديد .. فإني أراهم يتحدثون من فرحتهم بتماثيل هديتها له  
وتأجيل شره والشعوى يتصدان من تماثيلها الجاهليتين المزعزعين ،  
والشعوى يتحدث كذلك عن تدهان الخلفة ، وأبيات عروة في القفر  
خير مما هو في اللؤلؤ من شعر القرن الثاني في هذا الموضوع ،  
فأنتظر عند التماس أهتمامهم عليهم بما يمكن له من فضل : بجافيا  
أفله وتزديده إمراته ، حتى العنصر يستطع أن يذله ، أو  
أفله فيهما يغفر له ، وهو في ذلك يسخر من ذلك  
الجميع الذي يزدري الغنى ويقدّر الفناء ولا يتم بغير المقاسر  
الآخرة ، وهو يمر من ذلك بروح شبيهة حتى لنسمع أن عبد الله  
بن جعفر يطلب إلى معلم أولاده ألا يربهم هذه التقصيدة « هذا  
يدعوهم إلى الإضراب عن أوطانهم » ، وفي هذه القصيدة يقول  
عروة بن الورد :

لَدُنِي لِلنَّاسِ اسْمِي فَاتِي  
 وَجَدْتَ النَّاسَ شَرَّهُمْ الْفَقِيرَ  
 وَأَدْنَاهُمْ وَأَهْوَنَهُمْ عَلَيْهِمْ  
 وَأَبْ أَسَى لَهُ حَسْبٌ وَخَيْرُ  
 جِبِلِّئِدَةٍ أَفْرَاقٍ وَتَوَدُّهُ  
 حَالِيئَتُهُ وَغَهْرُهُ الصَّغِيرُ  
 ذُو النِّسَى وَلَهُ جَلَالُ  
 رَعَاكَ ذُوَادُ لَاكِسْمِهِ بَطْنُ  
 أَيْلَةٍ بِسْمِهِ أَسَدُ جَم  
 وَنَكَبُ لِلنَّاسِ رَبُّ عَمُورِ

لو فإن المؤلف من شعر الصماليك وشعر القرن الثاني فيما يخص هذه النزعة الذاتية كانت دراسته في هذه الناحية أكثر خصوصية وأشد إمعاناً ، ولعله كان سيفرجح نتائج أخرى أكثر قرباً إلى الحقيقة .

والقصبة الرائعة التي يعرض لها المؤلف في هذا الفصل تتصل  
بالتسليم الواقعي الذي يعنى به الدكتور هيدارة ، التسليم الذي دار  
حول الأحداث وصور الثورات . وقد ركز المؤلف حديثه كله  
حول الثورات في العراق .

والواقع أن دراسة شعر القرن الثاني دراسة موضوعات هي إلى جهرته وغيبت عليه ، ولعل من موايا دراسة التيشات الانعصام - وأثبت لها عيوبها الأخرى - فالشعر في عصر في القرن الثاني كان يتلقى بالمدح والثناء الثروات كثرة الجروي وموجوه النقد السيء ، وكان الأعلى الظاهي هو شعر الرائي وكان يسيد من غير تأثير الجروي في فلاك بلاد بنصر اصحابها في موقفة صورهنا شافوه ، ومن الأبحاث النكري التي شغلت الرائي العلم وحركت الشعراء في مصر في تلك الفترة القصية أهل الحرس التي ارتدت فيها الغالبى المعمرى تيشب أهل الحرس التي العرب واذا تحول الخليفة العباسي الزين في التأسيسه فأمم يردهم إلى موقفة من استلهم ، وللعلمى الثاني شعر والرأي يصور كل ذلك ، وهو تناول في إحدى قصائده للناسى والرأي :

كم تم تَطَوُّل في قرائك  
والجود فسحك من صلاتك

فأشرب على صرف الزمنا  
بمن أرتيت من الحوائك  
أن كنت قد اغتنتهم  
عسروا عزوجهم بنسائك

وينتقل المؤلف إلى الفصل الثاني فيتناول الاتجاهات الجديدة في القرن الثاني ويحصيها في الجون والزندة والزند وشمير المذهب ثم الشعر التعليمي ، ويرى الباحث أن الجون انما يرتبط بالقرن الثاني ارتباطا كاملا ، لأنه في القرن الأول كل مسألة فردية ولم يكن تيارا عاما ، ولا نستطيع أن نسلف من حسابنا التأثير العائلي في مد تيار الجون بلسباب الذود والصحة ، وكذلك كان لانتشار مذاهب الفلاة من الشيعة تأثير خطير في مد هذا التيار بروافد قوية ، ولعل أول مظهر عند شعراء الجون هو مجازهم بارتكاب المعلم على دور مواز ، ولا نستطيع أن نسكر حركته الشعورية في هذا الاتجاه ، خاصة إذا عرفنا أن بعض الماجنين كانوا من الزوالى ، ولعلمهم ارادوا مدد الجاهل سلحوب دمه معومات المجتمع الاسلامي ، اما الزندة - وهي حصلة الجاهل اتصالا وليقا - فقد كان ظهورها في العراق أواخر القرن الأول والاولى الثاني حيث العناصر الفارسية والهندية والمذاهب وربما كان الشك في الدين مرحلة تليها في كل حضارة اسلامية عند انتقالها من حالة فكرية الى أخرى ، ومع ذلك فإن التسمية واضحة في تيسار الزندة نفس الانلاب في أصولها ، الاسلامي ، وقد كانت جماعته الى وسط ، وقد كان لها دور في الزندة ، اما الزند ، فأول حقيقة هي في القرن الثاني مذهباً له خصائص الجون ، وقد كان مجرد ميل فطري ، كان الدافع الذي إلهامه ميل الى تولد انتموا الله واستشعروا بفضلة الحياة ونكسوا على أنفسهم يظهرها من شوايلها ويرون فطهم عن طريق التجربة الروحية لا من طريق الاستدلال العقلي ، كذلك استندت الحركة المضادة لتيسار الجون والزندة فظهر عديد من الزهاد الذين هجروا زخرف الدنيا .

ومما لا شك فيه أن نشأة الاحزاب السياسية الى شهداء القرن الأول ولطاحتها المرير الذي امتد الى القرن الثاني كان من الأسباب التي دفعت الناس الى التمسك بالتجديد بعيدا عن الصراع في الدين طوئون به ، ولم يكن الوضع الاقتصادي للجماعة الاسلامية بعيدا عن التأثير ، فالنقوى الواضحة بين الطبقات الاجتماعية أوجدت طبقة بالسة تنفع بالكفاف مصممة بقوى الله ، ولعل أبا الصائفة كان خير ممثل لشعر الزهد ، اما الشعر المذهبى فواضع أنه الشعر الذي قاله شعراء المذاهب والفِرَق التي كانت تصغر منذ نهاية القرن الأول كالخوارج والشيعة والمرجنة وغيرهم ، وقد انثر المتكلمون بجذالهم الديني مشكلات كثيرة ، ووضعو في أيدي أصحاب الفرق سلاحا يدهون به ، ويبدو أن قيام المولة الميضية على أسس ديني والاختلاف بالثمنانات والامام الاجنبية كان له اثره في نشأة الفرق المذهبية والشعر المذهبى ايضا ، ولعل أقدم الفرق الميضية في تاريخ الاسلام هي فرقة الخوارج ، وتتبع فرقتها التي تبلغ نحو عشرين فرقة على تكثير على وثمان والحكميين واصحاب الجبل ، وكل من رضى

يحكم الحكميين ، كما سبق على الخروج على الامام الجاهلي ، ولكن الثمن الثاني لم يشهد للخوارج نشاطا كبيرا بعد هزيمتهم على يد مروان بن محمد .

والرجعة من أقدم الفرق المذهبية في الاسلام ايضا ، وقد اطلقت عليهم هذه التسمية لانهم يرجئون الحكم ويكتفون بالامان وهي تجلج احمال عفو الله حتى مع عدم التوبة ومع الاكثر من العاصي ، اما فرق الشيعة فهي اقترز الفرق الاسلامية الميضية من اصحابها الشعرى ، ولعل ذلك يرجع الى كثرة الهائلة من الشعب التي مرتعت عن المعرفة الاصيلة ، ومن شعرهم كثير قرء والكميت والسيد الحميري وغيرهم .

وأخيرا يتحدث المؤلف عن الشعر التعليمي ، ويرى ان الريوان قد عرفوا هذا الفن من زمن بعيد ، وكذلك اليهود كان لهم ولع شديد بهذا الفن التعليمي ، وإذا كان لابد من تأثير اجنبي فالمؤلف يرجع التأثير الهندى لأن اتصال العرب بالادب الهندى كان أوثق من اتصالهم بالادب اليوناني ، وقد كان الرجز والزدود هما الشكل الغالب الذي اعتمد عليه الشعر التعليمي اعتمادا كبيرا في القرن الثاني ، ومن الواضح أن أبان الاذاعي هو شاعر هذا النوع في ذلك القرن .

ومن هذا الفصل هو أهم فصول الكتاب من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، ان احسن ادنى الى أنه ذلك ، ولكننا نلاحظ أن جملة أبي نواس كانت أبرز من تناولوا الشعر في سائر من سائر الزهد ، وأما أبرز من تناولوا الشعر التعليمي وكلهم عباسيون ، أما من تناولوا الشعر التعليمي في القرن الأول ، فقد ظهر في القرن الأول .

أما من تناولوا الشعر التعليمي في القرن الثاني ؟ ، من سائر من سائر الزهد ، وأما أبرز من تناولوا الشعر التعليمي وكلهم عباسيون ، أما من تناولوا الشعر التعليمي في القرن الأول ، فقد ظهر في القرن الأول .

أول المؤلف في الفصل الثالث من الباب الثاني الاتجاهات الجديدة وحصيها في المدح والهجاء والثناء والحكمة والوصف والطراد والخبريات والفتل ، وقد تطورت هذه الفنون جميعا في القرن الثاني الهجري ، تفرق اقتناح فصائل المدح فأصبح السبيل من الحياة الجديدة وتطورات الفنون الأخرى من حيث الشكل فإذا هي فصائل مستقلة أو مقطوعات صغيرة .

وبالنسبة للمؤلف رأى الدكتور جابر الحيني الذي يرى فيه أن الهجاء والزندة والهجود لم تكن شيئا طبيعيا دعت اليه طبيعة العصر ، ولكنها كانت نسخة إيمان بمذهب معين هو مذهب الرافضة الذين عرفوا بالشيعة ، ويرى المؤلف أن الدكتور جابر قد أسرف على نفسه وعلى البحث العلمي ، فلجأ إلى الروايات كان لديهم مجال الشعر فسيحا ليعرفوا فيه مايشعرون ، أما أن يقول

أن مذاههم الخفية تحركهم ليجعل فرد من أفراد المجتمع فلا يوجد ما يبرر ذلك .

لم يرد على الدكتور سيد نوفل الذى يقول أن التطور في شعر الطبيعة جزئى لم يخرج عن الحدود العامة القديمة بل لازمها ودان في نظائرها ، فيرى المؤلف أن التطور كان شعفا خاصة فيما يخص بالتجاوز الوجداني بين الشاعر وملاحظ الطبيعة بموهبته تشخيص الطبيعة ومعاتبتها على سبيل التجريد .

ويتنقش المؤلف رأى الدكتور التوبى الذى يعرض فيه لاحتساى أبى نواس نحو الشعر فيصوره كأنه احتساى جنسى لانه يسميها بكرا وعذراء وفاتة . فيرى أن هذا التصوير مبنى على الاسراف في محاولة تطبيق علم النفس على الدراسة الأدبية تطبيقا فيه شر واجبر . ولو وسع الكاتب دائرة بحثه ونظر الى شعر الغمرات في القرن الثاني نظرة أشمل لادر أن أبى نواس لم يكن أول من وصف الشعر بأنها عذراء وانها افترت ، بل انها كانت شائعة في هذا العصر عند جميع شعراء الغمرات . وأخيرا يرفض الدكتور هدادة رأى الاستاذ العاد الذى يرد فيه شذوذ أبى نواس الى الترجسية ، فيقول أنه لا يرى أن أبى نواس كان معجبا بنفسه كترجس ، وليس له شعر يصور تلك النزعة ، لم أنه كان على شاكلة جميع الماجنين والشذوذ من الشعراء ، فلهذا لاصف هؤلاء الشعراء بالترجسية أيضا لمسيى شذوذهم .

وهكذا يعمتنا المؤلف في هذا الفصل بملك التناقضات المتكسبة الى عمق محرى الحب والحزن ، والفرح والهم .

شمل الشكل والمضمون معا في تلك الأفراس الشعرية فبشال القرن الثاني .

ولكننا نتخلف مع المؤلف في عصر وجدنا الشعر الى عصره في هذا الفصل . فهو يرى « من التطورات الجديدة الى لاحتساى أيضا على فن الهجاء في القرن الثاني ميله الى التسمية في معناه وفي أسلوبه » ، والواقع أن الميل الى الشعبية ليس حديثا على القرن الثاني فهو عند جرير واضح كل الوضوح ، وقد انتب الدعاء الى ذلك حين قالوا : « جرير شعر عامة » . وقصيدته المشهورة « أت ابن هاتيك وثيكا .. يا ابن التي كانت تمشي جيكا » واضح فيها هذه الشعبية في المعنى وفي الأسلوب وليس هناك آخرى من هذا التجميل . لم يقول المؤلف : « التطور الفنى الذى حدث أسسه الهجاء السلفى .. بل هو رسم كثر في كثرى يبحث على الصنعة » . ويصرف مثلا على ذلك ما يأت منصوص الأصالة الى يقول فيها :

رجل كوجه البخل لظفته  
ما يتلقى من فيحه الوصف

وإصول هذا المذهب أيضا ترجع الى جرير ، الذى يقول في قوم الفززد :

من كل متفخ السوريد كاته  
يشيل تقصى قوله خرجان

وحين يتحدث المؤلف عن الرثاء يقول : « فهو تعجيد لخصال البيت في مقابل المديح الذى هو تعجيد لخصال الحى » . وهو رأى قديم سمعناه من قبل من أبى هلال العسكري ، وهو في الواقع يمثل نظرة جامدة لفنون الشعر ، فهو لا يتلقى للفروق كل فن ودوائيه وأصناف الملاحظة فيه . لم إذا فلسف الشاعر الموقف

كما صغ شوفى في عصرنا هذا والمضى من قبل فلم يتحدث من صفات الرثى ، وإنما تناول قضية الفناء والدم الذى ابتلع الرثى وفاته فلم يعد سبيل الى لقائه ، ألا يكون ذلك من باب الرثاء ؟

بقيت مسألة أخيرة تختلف مع المؤلف فيها في هذا الفصل فهو حين يتحدث عن الغزل يقول : « ويصكنا أن بعض أنواع الغزل الجديدة في القرن الثاني هي أربعة أنواع : الغزل المثنوى ، الغزل الحسى المالحظ أو العايت ، والغزل المثلثي ، والغزل الغزلى » . أما الغزل المثنوى فقد ناقشنا المؤلف فيه من قبل حين ذكرنا الشعراء الطبريين ، وأما الغزل الحسى المالحظ ، فالواقع أن أصوله بعيدة ترجع الى العصر الجاهلي وأبيات امرؤ القيس الملاحضة التى أواخرها « تقول ولقد مال الفيل بنى مما » معروفة ، وكذلك الشأن في الغزل القصصى ، فهو يعاد ديوان عمر ابن أبى ربيعة . فلم يبق بعد ذلك إلا الغزل المثلثي وهو حقيقه النوع الجديد الذى ابتليت به الحضارة الجديدة .

ويخصص المؤلف الباب الثالث للاتجاهات الشكلية فيحدث في الفصل الأول عن الإوزان ولغة الشعر وفي الفصل الثاني في الصنعة الشعرية . فيرى أن الخليل بن أحمد حين بدلى القرن الثاني يسجل إوزان الشعر العربى عرف منها خمسة عشر وزنا استعملها الجاهليون في أشعارهم ، ثم جاء أبو الحسن الأفشى فيسرد على الخليل وزنا آخر . ولعلنا لم يكن أمام الشعراء بعد الجاهلية بد من استخدامهم . وإذا أدركنا في اللغة العربية بالانطلاق التى تجرى على نسق واحد ولغة الشعر ، فليسوف الواسعة علما أن تلك الفيدوم لم تكن شديدة بالنسبة للشعراء . ويذكر كليل العهد النبلى في التطور ، فثبت على من المستصور كليل من ابتلائها بفتكسب لحيثها من الاعمال الى تجرى على سبيل المثال ولقد في الوقت نفسه أصبحت لغة الشعر الواسعة

ومما لا شك فيه أن الصور الزمنية والحضارية لا بد أن يتولد أثرها في أوزان الشعر وفواحيه . ولا ريب أن القنات قد بدأ يتسج في القرن الأول في الهجاء خاصة ، فظهر تأثيره في شعر الغزل حتى أن المثنين والمفتحات كانوا يفسطرون أن يطيلوا أو يمدوا في بعض حروف بفعالات البيت ، وكان يمدروا في حروف اخرى ، فأحدثوا ذلك رجاء كسرة . وكان الشعراء يتقبلوا على الإوزان البهضة السهلة ويجزئون الإوزان الطويلة . وأحد هذا الاتجاه سوز نسا فنتسا منذ أواخر القرن الأول فلا يصح على شعر الغزل وحده ، بل يفرغ نفسه على أكثر فنون الشعر . وأبو الصانعى ماأداه كانت له محاولات في الخروج على الإوزان التقليدية وفي التحرف من القافية تحرفا كاملا أو مايعرف بالشعر المرسل . وكان أبو الصانعى يدرك أنه يمثل أوزانه بفرج على البصور التقليدية عند ذكر ابنه محمد أن أباه سئل : هل تعرف العروض ؟ فقال : أنا أكبر من العروض .

ومن شعراء القرن الثاني الذين وجدوا في الأوزان سلم الخاضع ولقد مدح الهادى نقصية كل سطر فيها على وزن مستغنى واحدة .

ويحاول المؤلف بعد ذلك أن يشب أنه كانت هناك لغة مولده في القرن الثاني الهجرى ، تاليف في تلك السهولة الواضحة في شعر كثير من الشعراء والشعبية التى نراها عند أكثرهم يودخلون

لإنسان ، إنما كل ما يستطيعه أن ينقل حركة واحدة ، أما ذوارمة  
وغيره من الشعراء فاقم يستطيعون أن ينقلوا حركات متعالية .  
وليس هذا كل ما يفرق لوحات ذى الرمة من لوحات الرسامين  
ففيها أيضا هذه الصور السيمية التي ينقلها ذو الرمة عن حيوان  
الصحراء ، بل عن هسات الطلوات » .

ولكن هذا الباب هو أكثر أبواب الكتاب امتلغا بما فيه من  
جديد . فلعلنا لأول مرة نذكر أن محاولة الخروج على عهود  
الشعر العربي في شكل القصيدة قد بلغ هذا الحد في القرن  
الثاني ، وأن هناك شعراء نظمو من قبل على الطبيعة الواحدة  
وأن غيرهم قد عرف الشعر المرسل . وهو أكثر امتلغا أيضا بما  
فيه من عرس مستفيض للصناعة الشعرية والصورة على وجه  
الخصوص لشعراء هذا القرن .

ومهما اختلفنا مع المؤلف في بعض وجهات النظر فإن الكتاب  
دراسة جادة عجيبة أتى فيها المؤلف بكثير من النتائج الملمعة  
في تأليفه إلى ما يفرق من مآلتي مرجع رجوع الباحث المقلد إلى  
سجل وبائتي ، تسجيلا أصيحا ، ونفاذا علميا هادئا . ومن أجل  
هذا الاستيعاب كانت هذه الصورة الواضحة لشعر هذا القرن ،  
وكان هذا العمل العلمي الضخم الذي علا به صاحبه قرأنا في  
الدراسات الأدبية .

د . عامر حسن فهمي

الفاظ اجنبية ، وخروجه على قواعد اللغة ، ثم الثثرة التي تراها  
في أوضح صورها عند أبي المتألمية .

وفي الفصل الثاني يقسم المؤلف الصنعة الشعرية إلى صنعة  
لفظية وصنعة معنوية . أما الصنعة اللفظية فهي الزخارف  
والبديع ، ويرى أن من أهم أسباب ظهور الصنعة اللفظية ما ذكره  
عبد الله الطيب المجلوب أن هذا كان نوعا من التوضي عن الفنون  
التشكيلية وغيرها مما حرم منه العرب . أما الصنعة المعنوية أو  
الصورة الشعرية فقد خرج الشعراء في هذا القرن على تحديد  
الأقدمين لعنى التشبيه ومطافه فعمدوا به عن دلالة الحقيقة  
وعلاقاته القريبة إلى دلالات فيها كثير من ضروب التجسيم  
ونوصيح الجزليات وفرة الظلال والخيال السلي .

ولكن المؤلف لم يحدنا من الحركة في الصورة ولم يحدنا من  
تكامل هذه الصورة ، كما لم يفرق بينها وبين شاعر أموي أشهر  
بلوحاته وهو ذو الرمة . يقول شوقي صيف « ويرسم ذو الرمة  
في ديوانه رسما يعشده فيه دائما أكثر ملامك من جزليات وخراب  
في الطبيعة جارية وغير جارية ، ومتحركة ، وغير متحركة يوحى  
للإنسان في كثير من الأحوال كأن هدفه من قصيدته أن يرسم هذه  
الطائر فحسب ... وذو الرمة يمرر في ذلك كله عن مفردة جديدة  
في التكوين والخطوط والظليل ونثر الإصواء .. ولا يستطيع  
الرسم أن ينقل في لوحاته حركات وجدانية معطاة لا لحيوان ولا

## أساتذة النقد في عهد المسلمين والشعرية بآياتها خاص

تأليف عبد الكريم التعتات  
تقديم الدكتور فؤاد الأهواني  
مكتبة وهبة ١٩٦٣

وحياة الإمام الغزالي حافلة بالتجارب الفنية بالسيرات التي  
صورته ودفعته إلى الانكباب بتقانات عصره وتعلمها والتفكير فيها  
وبحثها لا مجرد ترديد الشدق بها ، وكان في عقله الموقب  
وخياله النطق ملازمه إلى الثورة على كل قيد يمل تكثيره أو  
رأى يحاول الآخرون الجمود عنده ومن هنا لم يستطع الغزالي  
أن يسبح تاربعات الثقافة وتعليمهم المتكفلة فاعترف بنفسه إلى  
معرفة الله سبحانه وتعالى ودرس علم الكلام ولم يكن على وفاء  
نام مع علمائه وبدأ يدرس ويصنف .

ولعل الشكوك كانت قد بدأت في التسرب إلى نفسه في هذا  
الوقت ، واتجه إلى الفلسفة يتعمقها على يجد فيها مخرجاً من  
الشكوك التي كانت تطير على عقله وتور فيه بين حين وآخر  
فلم يجد فيها شفاء لنفسه وطأنته لطلبه وأبعدا لهواجسه  
وشكوكه ويبدأ أربع سنوات من التجاذب والتوفيق في التمرس  
سفاد انتطع الغزالي عن هذه الهيئة لأنه لم يرض عما كان يلقى

من بين علماء الإسلام ومفكره يلقح حجة الإسلام الإمام أبو  
حامد الغزالي قمة شامخة ثابتة لها مكانها وأثرها في عالم الفكر  
فهو من القلائد الذين استلكنوا أن يسبقوا تعاليم عصرهم  
المختلفة ويهضموها وبادعوا منها في دراساتهم وشعوتهم بعد فحص  
وتعمق وتعريض ويضيقوا إليها من ميكناتهم ما يفسى على  
ما يتجونه طابع الأصالة والجمدة والابتكار .

والإمام أبو حامد الغزالي يعتمد الجواب ، فقد كان فقيها  
راسخ القدم في علم الأصول ملما بإحكام الشريعة وأمورها في شيء  
من التحرر والبعد عن الجمود ، وفيلسوفاً بلغ الفلاسفة وأراد أن  
يتقاهم فما استطاع - كما قال عنه ابن العربي - ومكتلفاً شديد  
الخصومة للمتكلمين . وصوفياً له قدره خارقة على التقليل في  
أغوار النفس البشرية وتحليل سلوكها تحليلاً بارعاً . كما كان عربياً  
حكيماً له منهج خاص في التربية يدل على خبرة عميقة بالنفوس  
وأحوالها .

كتابه « احيا » . وقد لاحظ الأستاذ عبد الكريم المشعان ذلك فلم يفرغ في رسالته بحثاً خاصاً عن علم النفس الديني عند الفزائي لأنه لم يدرس إلا الظواهر النفسية عموماً « والدين عنده كلمة تطلق على الانفعالات والمواقف العامة التي تتبلور حول موضوعات الدين ولكنها تتصل عن المواضيع النفسية العامة » . فكتب انه ليس إلا الحب الصادق موجه الى موضوع ديني هو الله والحواف الديني ليس سوى الخوف الطبيعي في جميع مظاهر الدينيّة الضخمة فالسلوك الديني يتم بنسب الصورة التي يتم بها أي سلوك آخر « ص 167 » .

ولما قدمه المؤلف أو المهيد حدد تناول فيها علم النفس عند الفزائي بصورة عامة إذ تعرض فيها لأصوع علم النفس عند الفزائي وبين أن الفزائي في بعض كيه الخاصة يتناول بالدراسة كنه النفس وحبيبتها وجوهرها ولي كتب أخرى يتناول بالدراسة افعال النفس وصفاته مرتبطاً بأفعال الجوارح أي أنه في هذه الكتب يتناول بالدراسة الإنسان مكاناً حي يعيش في مجتمع يتأثر به ، ويؤثر فيه .

كما يتناول في هذه المصغرة مكان علم النفس بين العلوم الأخرى وبين أن دراسة الفزائي للنفس موزعة على علمين : علم العمله ودرسي فيه نشأة النفس وفعاليتها تحت عنوان « العلم بأحوال القلب » . وعلم الكشف ودرسي فيه النفس على أنها جوهر مجرد بذاته تحت عنوان « العلم ببطيعة القلب » .

كما يتناول أيضاً طريقة الفزائي في دراسته للنفس فيبين أن هذه الأسطرحة ممتاز طابعاً علمي والتحليلي فهو في دراسته نفسية ، أي أنه يدرسي جميع الافلاسة السابقة ولكنه يختلف عنهم في « كيفية درسي النفس » بل يصف اليه الكشف أو ما يصفه « علم النفس » . كما في دراسته لأفعال النفس ونشأتها فقد أسبع طريقه الباطني والملاحظة سلوك الآخرين وتحليله وتحليل الظواهر النفسية المختلفة .

كما تناول المؤلف في هذه المقدمة المصادر التي استند عليها الفزائي آراءه في دراسته للنفس وقد قسم هذه المصادر الى نوعين : مصدر عام ومصدر خاص .

فالمصدر العام يمثل في القرآن والحديث والاول السيد المسيح ودراسات رجال الصوفية من أمثال أبي طالب المكي والحلبي والتجيد وكل ما تآثر به هؤلاء من ثقافة يونانية وفارسية وهندية وكذلك بحوث المتكلمين الذين لم يجد منهم طلبة وما يوافق مصدده إلا أنه أسلف من أسلافه الجويني الذي كان أقرب الى القول بمرحلية النفس وكذا آثار الفلاسفة الذين تعرفوا لاهلته الشيعية الصغية ومع هذا فقد اقتبس كثيراً من آرائهم .

ولما المصدر الخاص فيتمثل في التجارب التي مر بها وإعها التجربة التي وصفها في « المنفذ من الضلال » وملاحظته لنفسه ولسلوك الآخرين .

ولما الباطن فيعلم أن أحد عشر فصلاً ويشتمل الباب الأول وعنوانه « حقيقة النفس من البدء الى النهاية » على فصول سبعة يتناول فيها المؤلف النفس من جهة كونها جوهرًا مجردًا قائمًا بذاته وبين أن الفزائي يلحق أغلب هذه الدراسة بمبدأ

على الطلاب ووجد نفسه صرعاً لعاملين يتجاذبان له نكاد طمئن لاحدهما حتى يشده الآخر اليه فما وصل اليه من متعب وما أصابه من نجاح يدفعه الى اللبالب على الحية والبقاء بيفداه . وشكوكه التي أخذت عليه نفسه ورغبت في أن يجد الامور العظيمة وخلص القلب من ذلك يقض اليه التصب ويزين له الابتعاد عنه وعن بقائه .

وبعد ستة اشهر من التجاليل بين شهباء الدنيا ودواحي الآخرة انتقل لسانه من المدرسي في آخرها ونطحت صخته ، وخيم على قلبه حزن شديد ولم يجد بدا من اللجوء الى الله ، الذي يجيب المصطر اذا دعاه .

هذه التجربة العنيفة القاسية التي لاناظر لها والتي مر بها الفزائي ووصلها في « المنفذ من الضلال » كانت السبب الرئيسي المباشر الذي دفعه الى العناية بدراسة النفس والى الانغماس بها اهتماماً قافاً ماعهد في التفتين عليه لا دفعه الى اختيار العزلة أكثر من عشرة أعوام وكتب هذه العزلة ذات أثر كبير عليه فقد أثرت فكره وأمدته بالكثير من المعرفة وجعلته أصغر روحاً وأكثر قدرة على التأمل النفسي لأن معرفة النفس بالنسبة اليه أصبحت وسيلة لتعديل السلوك وإصلاح الأخلاق والوصول الى تكفل الشخصية الإنسانية .

كما غيرت هذه العزلة مجرى حياته فقد أوصله الى حب وجد طمأنينه القلب وسلامه النفسي وصفاء الوجدان ونفسه قدرة فائقة على الصنع الذاتي وموافق « الأخرى » . ولذا كانت عنايته بدراسة النفس من الصميم والجد « والى نهاية فافلسفة الإسلام الساميين الآخر التي أدرك الإسلام في ذلك الزمان » . وذكر عن درسي « النفس » في رسائل التي عنوانها « الدراسات النفسية عند المسلمين والفكر » بوجه خاص « .

ورسالة الأستاذ عبد الكريم المشعان هي في الواقع عرض فيه شيء من التسليص لما قيل حول النفس في الفكر اليوناني والإسلامي حتى عصر الفزائي ووقع فيها مزيد من العناية عند آراء الفزائي في النفس ودراسه لها وإن كان لنا فيما فصول الكتاب إشارات الى امتداد هذه الفكرة أو تلك الى ما بعد عصر الفزائي .

والكتاب يقع في مقدمة وباين ويسبق ذلك تقديم الأستاذ الدكتور أحمد فؤاد الأهواني يرى فيه أن الإمام الفزائي هو الذي صور « علم النفس الإسلامي » عند المسلمين بناء على أنه هو الذي درس الظواهر الدينية نفسياً « وما دمتنا قد افحصنا الجال لدراسة الظواهر الدينية نفسياً فلا غرابة أن مغسول بوجود علم نفس إسلامي كما نقول بوجود علم نفس يودي أو نسمي « إلخ » . ونستطيع أن نقول في غير تردد : أن الذي صور هذا العلم عند المسلمين هو حجة الإسلام أبو حامد الفزائي « مقدمة ص 4 » .

وتكن الإمام الفزائي لم يتناول بالدراسة التدين والسلوك ، والإنشال الديني على أنها حقائق متميزة لها كيتها الخاص للمستقل حتى يمكن أن يقال أنه درس الظواهر الدينية نفسياً وعلى ذلك فهو الذي صور علم النفس الإسلامي وإنما تناول في دراسته الظواهر النفسية عموماً كما يتضح ذلك من بحوث النفس في

والقضايا يبحث في السلوك على أنه مظهر تعبير الفرد عن  
خصلته لذلك كان سلوك كل فرد يختلف عن سلوك الآخر كما  
يختلف القزالي الدوافع والمواظف والصفات تحليليا معناه فخرج  
في دراسته هذه عن أن يكون مجرد نقل لنظريات اليونان وفلاسفة  
الإسلام إلى مبتدع متبعك لوصولات نفسية جديدة مع توظيف  
جديد للوقوف النفسية لسوق على التصنيف الذي قام في أوروبا في  
القرن الثامن عشر إلى ما بين :

( ١ ) الحياة العقلية .

(ب) النشاط الحركي .

(ج) الهيئة الوحدانية .

لأن السلوك أو النشاط النفسي عامة يعتمد عليه على الإدراك أو العلم والليل أو النزوع هذا بالإضافة الى الحالة الوجدانية التي يكون عليها الفرد .

وفي الفصل الأخير تناول المؤلف « صلة النفس بالدين والأخلاق » فبين أن الفزائي ينظر إلى عالم الأخلاق على أنه علم عملي لا يبحث فيما يجب على المرء أن يفعله ليكون مساكواً موافقاً لروح الشريعة بل يتصرف عن الطريق الذي يرى أن الله لا يثيبه الموتى الوفاى هو الذى يستطيع أن يحقق للشخصية الإنسانية تكاملها ووجودتها وإن الدين وسيلة تتيح للإنسان الصفاء والتقدم النهائي ثم يتبع : « من يصل يخلقه في كل لحظة أو عمل أو فكرة أو شعور ، ولذا كان الهدف من دراسة الفزائي للنفس جزءاً من معرفته أولاً ثم الوصول من هذه المعرفة إلى معرفة الله وذلك من أجل التكامل والوصول إلى عالم الأخلاق »

وسلم الأستاذ ... كريم المشعل بمصونها الأحد عشر  
ومعهمها المجموعة جابت - دون شك - نتيجة جهود وبصيرة  
والمرحوم والنسب وتقييم للصلول والأبواب وتلخيص للصلول  
المرسلة التي ناهضت كل منها على حدة من تربط بقضاياها  
النقطة السليمة والأفكار العامة التي توصل إليها المؤلف من قبل  
وهذه ملاحق بالوثائق التي التكرير والطويل كما يلاحظ ذلك في  
عمل من فصول الكتاب

وإذا ما رجعنا إلى المقدمة الصفحة التي كتبها المؤلف وجدناها فيها جملة من التأكيد من نتائج بحث السيد المؤلف التي انتهى إليها في دراسته كما فصّلت مجملًا للمبطلات والتضاربات التي تضمنتها أصول الرسالة الأحدث رغم أن من الإنصاف أن يكون هذا التلخيص والإجمال بما فعله المؤلف في كتابه خاصة للكتاب تضمن مجمل فاضل ومخلص ما انتهى إليه الباحث في دراسته الفصل . وإذا أخذنا في الاعتبار عنوان الرسالة « الدراسات النفسية عند السكمن والفرزالي بوجه خاص » لتوقعنا أن يبدأ السيد المؤلف كتابه بإيراد التي سميت الفرزالي في هذه الدراسات وأن يبين لنا كيف سارت هذه الأثر في خط التطور والصورة التي انتهت بها هذه الأبحاث إلى إتمام الفرزالي .

« كل تغيير يطرأ على أحوال النفس ويكون مبرراً عن نشاطها وجوبتها سواء أكان موضوع هذا التغير دسماً أم دنوباً » .

وعلى كل فهذا لا ينبغي من قدر الرسالة وما يبدل فيها من جهد  
شكور .

٢ - داخلية لتمثيل في الخواطر وحركاتها .



# القصة العربية القديمة

تأليف محمد مفيد الشواشي  
للكتبة الثقافية العدد ١٠٦

وما سواها تتبع لها وفرغ منها (٢) - لم يدرس القصص دراسة أدبية تعترف بما لهذا الفن من دلالة - فقد تحدث في هذا السفر الذي يبلغ ثلاثة أجزاء ( طبعة القاهرة سنة ١٣٣١ هـ ) عن الخطيب الطبري (١) وعن الشعر والشعراء (٢) بل وعما دق وتله كلديوس والقصيب والسرغ والهرادة . . حقيقة أنه أورد عنواناً باسم « ذكر القصص » (٣) . ولكنه اكتفى بتعداد أسماء القصص الذين هم أشبه بالوعاء ، بل وتلجج في كتابه السري عن القصص ، فمرة يتحدث عن جهلهم (٤) ، وأخرى عن نواياهم (٥) ، ولأخيرة عن فلسفتهم (٦) .

أما المحزون ، فلهذا السواد الأدب العربي إلى تصور مختلفة ، ووجهات النظر . فدرسوا الشعر والتعبير والأسرائيل وكذا ، وقدموا بعض من القصص والحكايات ، بل أن بعضهم انزل على كاهلهم بعض . كالاستاذ الرباب الذي يرى ، ان العرب « لم يهتموا بالقصص » ، لان النثر الفني ، ظل في حكم العلم حتى آخر القرون النبوية ، حين وضح ابن القليح مناهج النثر ، وفكر في تدوين شيء من القصص ، فكان مارسه هو وامثاله حديثاً للعرب في وضع ما وصفوه « (٧) » . وإن أتيح لبعضهم التحدث عن هذه القصص ، فالهم يتحدثون عنها من « الحقيقة التاريخية » ، كما فعل الدكتور أحمد أمين في « فجر الإسلام » والدكتور شوقي ضيف في كتابه « الفن وعلمه في النثر العربي » . فقد رأى ان العرب اهتموا بالتاريخية في حديثهم عن قصة الزيد « Zenobia » ولم يغفلوا خطوة أخرى فيبينوا اذا كانت مخالفة التاريخ لأغراض فنية نوازل البيئة العربية ، وما انفكوا بين المعالجة الأدبية لهذه القصة ، والعمل الأصلي الروماني لها .

ولنا ان نستنتج بعض النقاد ممن يملكون بعضاً حساباً ، كالدكتور طه حسين ، فقد تتأول في الجزء الأول من كتابه « حديث الزيد » ، مجموعة من قصص الغرام في العصر الأموي وبين مآلي بعضها من جوانب فنية ثرية ، وما في بعضها الآخر من جوانب متكلمة فضحلة . وكذلك فعل الأستاذ فاروق خورشيد

لعل لا أخطئ ، لو سميت الأدب العربي - في جملة - ال فسين :

أدب للشاعرة احتفلته القرون والرؤساء فكر فيه الكعبيح والرؤاء ، ولتتبع العلماء ورجال الدين ، الا ساعدكم على كشف روعة القرآن ، وبيان المجازات التي به ، وشرح نواحي إعجازها . وبمثل هذا النوع فيما يملأ علينا حياتنا ، وكتبنا ، ومجالسنا الأدبية ، ومناهجنا الدراسية ، عن شعر فصيح ، ورسائل عذبة ، وتشبيهات رائعة ، واستعارات أدبية .

وأدب جرى بين الصباية ، واهتم ، مستوحياً ، الشعب وترجم عن طمايحهم ، وعكس حياتهم . ودرس هذا النوع فيما تنوارى - مسجلاً - بين بطون الكتب من قصص : حكايات .

ومع ان لا أكثر منه القسم الأول . وعاشه من زبد وفرة وما أراه من جمال في حفظ اللغة والترجمة ، ومن فحشيه مراسلته في إرضاء أذواق الخاصة ، ومع ان ادب معجنا لتمام يدوس العرب لشمس الثاني ، وصونه في كتبه ، جرد وحصل إيماناً بكل أمانة ودقة .

مع هذا وذلك أرى ان القسم الأول قد طغى على القسم الثاني أو كاد ، فاستهلك معظم القراء ، ولقى أكثر الضحايا ، سواء من القدماء أو الحداثيين .

فالقصيداء اقتصروا بالتشعر ، وطبقاتهم ، والوزارة والوساطة بينهم . وبحثوا الضحايا وأسلوبها ، ورسائل الكتاب وبلاتيمهم ، وغير ذلك مما يدور في تلك العاصفة ، ويعمل على دأب ومنايرك وتلويح ونظن في هذا الميدان . ولكنهم لم يهتموا مثل هذا الاهتمام بما يعبر عن نفسية الشعب ويشكل من حياته من قصص واساطير .

حتى الجاحظ الذي وهبه الله عقلية قصصية ، يميل في أسلوبه السهل اللين للاستطراد ، وفي كتبه المشوة بالحكايات والتي اهتم بتوادد العلماء ، وملح المشوة والطعام ، ورأي ان تحكي كما رواها أصحابها (١) ، والذي تحدث عن البليات الشعبية ، كالبخل ، والظرف ، والنوى . . حتى الجاحظ في كتابه العظيم « البيان والتبيين » - الذي اعتبره ابن خلدون واحداً من أربعة دولوين تمثل أصول فن الأدب وأركانها .

(١) البيان والتبيين ١/١  
(٢) المقدمة ٣٥٣

- (١) مثلاً ٢ / ٢ - ٣٤  
(٢) مثلاً ٢ / ٢  
(٣) ١ / ١٥٥  
(٤) ١ / ٨٦  
(٥) تاريخ الأدب العربي ص ٣٧٧ ( الطبعة الحادية عشرة )

في كتابه « في الرواية المصرية » ، فقد درس بعض القصص دراسة أدبية ، ومن مالهيا من صراع بين المواقف ، أو مالهيا من دلالات نسائية - الفخ - وأراد من دراسته تلك - كما قال في آخر كتابته - فلت انظر المتمعنين الى هذا الجانب الحيوي .

على ان الادباء المائلين كانوا اكثر حماسية لهذا الجانب ، لاستوحى كثير منهم التراث القصصي في اعمال أدبية لها قيمتها مثل الأستاذ محمد فريد أبو حديد في « أبو القوارص » و « الماهل » ، والأستاذ محمود تيمور في « حواء الغالدة » و « اليوم غمر » والإشالة على ذلك أكثر من ان تصي .

وظاهرة من المستقرين كانوا اكثر ادراكا لهذا الجانب ، الأستاذ كامل بروكلمان يرى ان الشاعر لم يكن وحده الذي تغلو له نواصير الحب الجاهلية ، بل كان القاص يقوم ايضا مقامها هاما الى جانب الشاعر في سحر الليل (١) ، والدكتور غوستاف لوبون يعتقد ان العرب زاولوا كل أنواع الادب ، وان لهم روايات في الحب والظفر والفروسية ، وأنهم جعلوا بشاعرهم انشاع كل شيء لسوء (٢) .

ولان لاصراف القدماء من هذا الجانب من ثرائنا ، بهل السخرية به والإذراء ، له ان فعل طريقه ، فلم يجد كاشفا او مفسرا ، وأصبح ينظر في خطواته ، بنحو نمو سلكا ما فيه من قوة ذاتية ، وأرضي في أحضان العامة ، واستنار لهجته ، وأصبح ملهم وسيرا لنموه على السنة الناس ، ونشبه الخفاف التي نسج ونكتات لها حيوية ونكهة ، وتحتاج الى هذيب وتتميق وعناية .

ونائج خطيرة تربت على الاهتمام بالادب ، وهو ج ، سواه ، فقد اهل غلو البدن من الادب القصص ، سحر ركب ، الطيال ، الى صاورة بعض المتكئين كقوة هذه الابداعات الذي ابع لهم الانشغال عنه ما لا ينتج ، حين نفس الإنسانية ( هكذا زعموا ) ، وأنه ادب تفسري شيق الخفوة يكتفي بالثي ، ونظيره والشبه والنشبه به ، دون أن يمتد الى خطوة أبعد ، فيبتكر شيئا من الصمم ، ويطلق جوا لم يكن ، وغالوا فاستمدوا هذه العناصر ، لا الى ادب الخاصة وحده ، بل الى الطليقة العربية ذاتها ، باعتبارها منبعه .

وقد رددت على هذه الاتهامات من قبل (٣) ونضيف ان الادب الشعبي الذي يستمكن بقدرة موهو الاناج هذه العملية التي انمونها بالظم .

واعتقد ان المستقبل لهذا النوع من الدراسة ، أي دراسة ادب العامة ، فهو جانب مزال غصبا ويكرا من تأحياسة ، ومن ناحية ثانية فان بلادنا احدث تيسر نحو الاشتراكية والتسمع لإحلام الطبقة الشعبية ، والتجسس لآلامها وأعمالها ، وهذا يعني التنشيط عن ادبها واستخراجها ، وإضافه ، ومن طلائع هذا المستقبل ان الباحثين بدأ انهم ينتاج حول هذا الموضوع ، فلم يبق على

كتاب الأستاذ فاروق خورشيد « أسوء على السير الشعبية » خمسة أعداد من « المكتبة الثقافية » حتى ظهر الكتاب الذي نحن بصده .

ولمك - ايها القاري - تدرك مدى تلهي على هذا الكتاب ، وخاصة اتنى لشغل نفسي في تطوير رسالة حول هذا الموضوع .

ولكن خاف حتى يبعد الإطلاع على هذا الكتاب ، ان يبين لي ان المؤلف لم يكن جادا في دراسته ، وأنه ان لنسبه الرواية ، فلم يعطها حناء الإطلاع على الأرجح - واستيعاب المصادر القديمة - حتى يعده تأليفها مضمونا .

وقد تعرض المؤلف في هذا الكتاب الصغير الذي لا يزيد على ١٢٠ صفحة من القطع الصغير لموضوعات خطيرة يستحق كل موضوع منها أن يؤلف فيه سفر ضخم ، فهو قد تعدت - فيما تحدث - من : هل عرف العرب القصة - القصص القديمة عامة - القصة الحديثة الأولى - قصص العرب الأولى - كاتب تلك القصص ومضمونها - المصادق للقصص - قصص الحب العلوي - القصص الشعبية - قصص الف ليلة وليلة - المقامات ، الخ .

وكم كان يودي لو اقتصر المؤلف على جزئية من تلك الموضوعات الهامة ، لم أشبهها بشئ درسنا - ولو فعل لا جاهد كتابه بذلك الصورة التي فيها كثير من التعميمات ، كان من الممكن تلافيها ، لو ان المؤلف احتضن موضوعه وجسم له الرجوع والمصادر التي تلمحه .

فهو مثلا يصدر حكما عاما بأن العرب لم يكن لهم أساطير ، وان السب في ذلك بيئة العرب الصحراوية التي عاش فيها ، فاعتبره من حيث فيه الخوف ، ولم يستثمر الإوامم التي

« الحقيقة ان العرب عرفوا الأساطير ، وان بعضها كان نتيجة لتبدل الصحراوية التي مضمونها ، فالعرب امة تعيش في صحراء ، رهيبة ، بلها الليل يطايعه ليزيد رهيبة وجلا ، لا تجد فيها انيسا الا هزيع الريح ، ولا سميرا الا النجوم التنبئة كالشعر ولا أملا الا لشبه التي تتساقط من هنا وهناك ، فمادلا يعلل العرب في تلك المفترقات المكرة من التواريخ أمم تلك الظاهر ، قد جسدها واعتقدوا ان هناك جنة تملأ الصمغراء ، فكانوا يستمدون بها ، قال تعالى « وان كان رجال من الانس ، يمدون رجالا من الجن » بل ان القرآن ينس عليهم عبادتهم للجن « ويوم يحشرهم جميعا ، لم ياول للملائكة - أهولا - ايكم كانوا مدبرين » ؟ قالوا : سبحانك ! أنت ولينا من دونهم ، بل كانوا مدبرين » ، اكثرهم بهم مؤمنون ، .. ويدعوننا من الشان والسعال ، وعن تشكل الجان ، من ذلك ما أورده البعيري من قصة التي التي قتل جبة لم اضطررت عليه فلقنته لانها جنية (٤) ، وقد أورد ابن التديم في الفهرست ثبنا باسمه عشاق الانس للجن وعشاق الجن للانس (٥) ، ومنهم من كان يصاحب القلول ويصومهم الى ناره ، منهم من كان ينس زواجه منها ومنهم من كان ينس لنسبه القبرة على قتل القلول ، فقد

(١) تاريخ الادب العربي ١٢٨/١ ، تحرير الدكتور عبدالحكم السمار .

(٢) حضارة العرب ص ٥٤٢ .

(٣) انظر مثلا في نشر نسخة الرسالة تحت عنوان « الناصه ضد العرب » - العدد ١٠٤٢ - وفيه قد رددت على هذا الاتهام .

(١) ص ١٠ .  
(٢) حياة الحيوان للديمي ٣٩٩/١ ، طب ميوان .  
(٣) المهرست ٤٢٨ .

التقى تايب شرا بقول ، فراودها عن نفسها فأتت فقتلها ، فقال :

يحكيان قصص ملوك حمير واليمن والوفلة في الصمد ومن تملك  
مكتبات قصة سامان التي ذكرها الاستاذ مهدي في كتابه ، يدل  
على الحكايات التي يحكيها الظهير وغيره من المفسرين من آدم  
ابن علي السلام ، بجايها ذلك النوع من الشعر ، التي ناهى آدم  
حين التقى بآدم القارح في الرحلة الخيالية التي اختفها  
أبو الفداء ، فقد نال في يد أن يكون هذا الشعر من لونه لم  
يكن يتكلم العربية (1) كما يدل على أن هذا النوع من الشعر  
خالق للأدب القصصي بالذات

- (١) رسالة عدد ١٢٨/١  
(٢) ص ٧١  
(٣) أخبار الباء لأن القيم ص ٨٦  
(٤) ٤٢٥  
(٥) ٢٢٧  
(٦) ٤٢٧

# المكتبة العربية



## أضواء على الأدب الأوروبي الحديث

أشرف على تحريرها،  
فرانسيس براون

طيه وبخاصة في السنوات الأخيرة بعد عام ١٩٦٠

والكتاب مقسم الى ستة أجزاء الأول منها خاص بالكتب الحديثة التي تناولت بالبحث موضوع الأدب الأوروبي بوجه عام ، والجسر ، الثاني منصف على مشكلة العرض والجور في مفهوم الأدب ، والثالث عن قيم الأدب ، والرابع عن مفاهيم الشعر والقصة والمسرحية الحديثة ، والخامس عن السير كن فنون الأدب ، والآخر يتضمن مشاهير كتاب الغرب .

●

وقد بين لنا فرانسيس براون في مقدمته كيف أنه يصعب علينا تقييم الحاضر دون الرجوع الى الماضي ، فما الحاضر في نظره الا نتيجة تلك التفاعلات العقلية الماضية التي اخطت بتيارات مختلفة وخضعت لاساليب عديدة فالتكسبت على الأدب الحديث

Highlights of Modern Literature  
A Permanent Collection of Memorable Essays  
from the New York Times Book Review —  
Edited by Francis Brown.  
New York : Published by the New American  
Library of World Literature — First Edition,  
March 1954.

هذا الكتاب يعد من أهم الكتب التي تعرفت للأدب الأوروبي بالنقد والتقييم ، والسبب في ذلك أنه يقدم مقالات فريدة لصفوة ادياب الغرب ويقالهم . وقد ظهرت هذه المقالات لأول مرة في مجلة نيويورك تايمز ، ثم قام فرانسيس براون وليس تحريرها بجمعها في مجلد واحد . ولا اقل على أهمية هذا الكتاب من أن طبعته الأولى التي ظهرت في مارس سنة ١٩٥٤ قد نفدت فور صدورها ثم توالى طبعه بازدياد الإقبال

والتز في كيانته وانجاهاته سواء منها ما يتصل بمفهوماته أو أشكاله ومفهوماته . فالحديث مثلا عن القصة يمتد بنا ولو قليلا الى الفراء لدراسة هنري جيمس وآثره فيها ، وإذا ما تعرضنا لنن القصة القصيرة علينا أن نلم بالأدوار التي لعبها القصص القصيرة لترجيح وتشكيك كرايدين من أعظم روائعها . وفي مصفاه الأسلوب الفني للكتابة لا يفلوتا أن نذكر جيمس جويس ولرجينيا وولف فالتزهما في تطوير الكتابة الفنية لا يقل عن أثر أرنست همنجواي ووليم فوكنر أن لم يلهمهما في مصفاه الإيجاز .

فالادب إذن غي خالص لزمان خاص أو عصر معين فهو وحده كلية متماسكة متصلة الخلفاء ، وتبيننا لأحدى هذه الخلفاء لا يثنى الا بمعرفة جريها على الأطل . والدراسة الصحيحة للادب هي دراسة تطوره على مر الأزمنة المتلاحقة وما يتطلبه ذلك من عقد القرائن وقيام الموزونات فهي السبيل الى فهمه فاما جدى في أصالة وعمق . وهذا الاتجاه في دراسة الادب هو الذي يمثل لنا تلاحق التيارات المختلفة التي انكسبت على ادب الحديث من مادية ومثالية ، أبليورة وتصوفية ، علموية وهزلية .

الادب وعالم الكتب :

إن الاحساس بالقفوة على التفكير ، والقفوة على الخلق والابداع ، والاحساس بقدرته الخاسي على الحديث والصبركة والإيمان بالكتب من العمل الفنية والظاهر ، هو الذي يبدنا دائما الى عالم الكتب ، ذلك العالم الرحب الذي يبع بالخصال والمعادن ، وبالتقالييد والتقاليد ، توسط هذا العالم أوروبا الخلاقة ، والبصيرة النفاذة التي تفوق في مصفاهها البشري فتستند من أعماقها مستوطنة من الإحسان والموافق واليول العجيبة . تلك هي مصفاه الكتب التي تناولت الادب الرفيع بالبحث والتحليل ، فممايج من مصفاه كثيرا من المشكلات الفكرية والأخلاقية . والإنشاعه العلمية ، وانارت لنا يهدى من فليس نورها سبل الحياة لمنينة بالسلوك العائكة الوفرة ، ففرج القاريوه منها متجدد الفكر ، متسع البيرة ، لأنه قد وجد بين قياتها خلا مشكلاته ، وصدى لآله واجامه ، وتحقيقاتها وطوحه ، ذلك هو الكتاب الجيد بكل ما تحمله هذه الصفة من معنى ، وهذا هو المجال السامي للادب الذي ينقلنا الى عوالم شديدة نفس بالأسرار والظبايا . مصفاه التعبير الفني ومشكلة العرض والجوهر في مفهوم الادب :

إن الادب الفنان هو الذى يطلنا على هذه الأسرار ، ويترج الستار الذى يغطي وراءه الكون بأسره ويمثله ومبدعانه ، ويجوهره وتلك الانتهائية . أن هو الامجال الفكر الذى نحل فيه روح الفنان فتجوده في عزم وفي ثبات متخفية جواجز شتى من الالية وتادبة التي تتصرف طريفا . ثم من عزمه خارت قوى صاحبها ، وأعمال قد تحطمت ، واماني قد أولدت متصورة لأنها علت الطريق الصحيح ، فاصابت جبهها سدى لأن اصحابها وضمو نصيب أعينهم الشهرة القالية ، وفلسوا غالبيه اولاتهم رهن أبراجهم العاجية ، فانسبت البيرة بينهم وبين عالم الواقع ، وعجزوا عجزا تاما من صحابة المجتمع الحديث الذى يعيشون فيه بانصافه ومشكلاته .

هذا اللون من الانطوائية يبعد كل البعد من مفهوم الادب ، فهو نوع من التعالى على المجتمع الذى يحيا فيه الناس ، كما أنه لايزم اقراض الادب في شي ، فمكانة الفنان تتحق وست الحياة التي تتجر بتأنيبه من داخل المجتمع نفسه . وما الرؤيا الفنية الا تجسم لبعض الظواهر الاجتماعية في أى عصر وفى أى بقعة من بقاع المسكونة . فبذلك صانع له اتفن حرفته ، وذلك خيالى يعيش في عالم أحلام البيلة ، وفذلك يؤثر الشخصية ، وابعاج اجتماعي بطيحه . وهذه كلها بالإضافة الى غيرها صالحة كموضوعات للكتابة . لكن الكتاب يختلفون في الأسلوب والمنهاج بقدر اختلافهم في طرق التفكير وفى الظروف والإبسات التي ادت الى اتناجهم الفني . ويذهب بعض النقاد الى القول بأن ميول الكاتب وأحواله المزاجية كثيرا ما تؤثر على أسلوبه في الكتابة ونظرته الى لمره واختياره لبعض المحتسبات البديعية والصور الشعرية البليغة . ويرى البعض الآخر أن صورة التعبير الفني لا ترجع الى أى تعييد في مصفاه العمل نفسه ، فهو كثيرا ما يتطور في آخر الامر حول فكرة متأهية البساطة ، أما المصفوة في التعبير فمرها الى تعييد الإطراف الخارجى للاتناج الفني . وبذل الجهود الفنية من جانب الكاتب أو الفنان في سبيل شمول فكرته لكل الأشخاص واقتضايها التي يريد التمرسها والتعبير عنها . ومن هنا كانت المصفوة في الشكل لا في المصفون ، ول الصرسى لا في المصرف . ول أسلوب الكتابة لا في النمط الفكرى ، ولتركيب لا في المنهاج .

ونظر النظم من المصفوة في التعبير التي لا تعدو كونها سبيل الى العمل الفني في شيء ، فرأينا في المصفوة الخشبات العظيمة هو مصفوق الرؤيا الفنية ، وحرارها Its clearness وبملائها Its spontaneity وشفافيتها Its transparency كما في أعمال شكسبير وفانتي وبراك وولستوى ، فاعاني التي قصدها واصحة براءة ، كما أن كلماتهم تنبى بالفكر العميقة والصور الخلاقية ، فكانت وما زالت مصدر اشعاع لكل من شاء أن يبحث من الحقيقة الكاملة في عالم يتسم بطسابع الانفرادية والانزالية

القيم الحلية والكونية للادب :

وكما اصطلحت المستويات الخلقية في هذا الصمام زاد الاقبال على القيم او على الأقل زاد التفكير فيها والبحث منها ، فلي القرن الثامن عشر مثلا كان المجتمع الانجيزى يمحارزة ولذا أنه كتاب القصة الى الاملاء من شأن الجميلة ورم الاخلاق والسجاية العديدة ، ويتسع لنس ذلك في كتابات فيلنتج ورتشاردسون وستين . ثم تطور هذا الاتجاه في القرن التاسع عشر على ايدي جين أوستن واملى بروتنسى وجورج آليوت وتشاردن دكنز في انجلترا وهنرى جيمس ومارل توين واملى زولا ودستوفسكى في أوروبا ، فتمركزت أبعائهم حول القيم الاجتماعية للادب ، تلك القيم التي استمدوها من دراساتهم السلفية من تقيات بنى البشر .

ولمنا لا تعدو الحقيقة اذا قلنا أن هذه القيم كانت تختلف باختلاف الزمان والمكان ، فقصمت للظروف الاجتماعية والبئية ، وتغيرت متغ الميول والاهداف . وذلك هي سمة

التصور كما يراها بعض النقاد في انعكاسها على الأدب وفيه، غير أن هذه القيم التفسيرية كانت فيها محلية خاصة لمواضع قومية معينة . وبجانبها نجد القيم المطلقة Absolute Values التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد والتقاليد والتشعير الدينية ، فهي قيم روحية كالقيمة الأخلاقية وغيرها من قيم الأدب التصويري الذي يعنى من شأن التمثل العليا التي يهدف إليها الإنسان .

ومن هنا نشأ الصراع بين تلك الاتجاهات المتباينة التي انعكست على الفنون والأدب المختلفة ، فاستمرت الجهود في معظم الأحيان بين تلك القيم المحلية والأخرى الكونية ، بل اشتد بها التنافس إلى درجة أصبح الانتماء معها أمراً مستحيلًا . ولقد لعبت فروع الأدب العديدة أدواراً كبيرة في تقريب تلك الوجهات المتعارضة ، ففي قصص توماس هاردي على سبيل المثال تبرز لنا معالم تلك القيم من وراء الاحداث والنحوص وأسماها والتي تتحكم فيها القدرة التي يصعب الهرب منها . وكتب للنظم المؤثرات البيئية بكيان الإنسان ومستقبله وعقله التي يتشعير بها . كما خطت المسرحيات التراجيدية والألامح الكبرى خطوات واسعة في هذا الصغار فأبديت في تصوير تلك القيم ما يتناسب الإنسان من صراع مرير في سبيل تحقيقها وما يتصل بذلك من تناحر قوى الخير والشر ، وكثيراً ما نخرج من هذا المنظر بمفاتيح قيم إنسانية جديدة نستفيد منها في سبيل حل الكثير من مشكلاتنا الاجتماعية .

مقومات الشعر وتكتيكاته الفنية والمسرحية الحديثة :

لقد كان للشعر الغسل الأكبر في تجسيم هذه المبادئ الداعية على صور الخطاب النفسي ، بل إن هذه المبادئ قد وقوة . فالتشعر القديم من أكثر على بساطة شعر سحر السحر واستشعار مكتوب النفس . وقد برز بشكل بارز في ريتشارد إيرهارت :

« إن فرص الخلق متسعة أمام الشعراء أكثر من غيرها من الكتاب ذلك إن طبيعة الشعر وثابة إلى الأمام لم تغاير بك إلى عالم الخلود . والسبب في ذلك أن الشعر يحصل بين طياته عناصر قوية من ملامح الأمور وجودها بالإضافة إلى الكمالات المادية عالم الحس والواقع . فهو يتنقل بك من الزمان إلى اللانهاية Timelessness ومن المكان إلى اللانهاية Infinitude »

ولقد اتخذ شعراء أوروبا في العصر الحديث أسما لغرض إظهار تلك الكمالات الفنية للشعر ، فألفوا عليها ما يتنوع خبائهم ما جعل لغتهم دواً مسعواً تافكسها بكل أساليب الجمال ، فطقت أشعارهم فنية يصورها البديعة ، وأفكارها الأسلية ، ومشاعرها الرفيعة ، وبخاصة أبان تلك السنوات التي أعقبت كلا من الحربين العالميتين الأولى والثانية فكان للشعراء لورانس واليوت وجون جاززودي في الشعر والقيمة أثر فعال في تحويل مجرى الأدب القريب إلى يسار الواقعية بعد أن شغلت الرومانسية المكان الكثير في القرن الماضي . فتركزت كتاباتهم حول مسألة القرن العشرين بحروبها وأطماعها وويلاتها ، فألفوا في تبيان مواطن القسوف في النفس البشرية ، ولا يقولون أن تشيد بالدراسات النفسية عند فرويد للقرى اللاشعورية وأثرها على توجيه فروع الأدب المختلفة

إلى العالم النظري التقني للوعي . فاقبست في تآني سطورهم إشارات جمة إلى موجات الانضلال الطغي التي سادت أوروبا في عصرنا الحاضر . واتخذ كتاب القصة في سبيل التميز عن ذلك « تكتيكاً » جديداً يجمع بين الظاهر والشعور باللاشعورية التي تبدو من الأفراد والجماعات على السواء تحت ضغط ظروف مختلفة وإمام مؤثرات متباينة بعضها خارجي شخصي بالعالم الذي تعيش في وسطه والآخر داخلي نابع من بواطن اللاشعور . أما في القصيدة والمسرحية على وجه الخصوص فقد عاد إلى الظهور ثانية « تكتيكاً » المناجاسة وهي مناجاة الشخصية نفسها وما تتطلبه ذلك من تعليقات على شتى الأمراض الاجتماعية مثل الربا والرشوة كما في أشعار أربابوند الشاعر الأمريكي أو الطلل السيكلوجية كما في قصائد أليوت الأولى مثل « الفتية المحب للاندريز فروك » وبعض مسرحيات برنولت رينولد مثل مسرحية « دائرة الطباشير التوقاذبية » .

السيرة الذاتية :

إن كانت المناجاسة تصب في قالب الفلسفي الوصفي في أغلب الأحيان فإن السيرة لا تخرج من النقد الذاتي إلا لمام . وتتطلب هذا اللون الأخير من الأدب فهماً جديداً لطبيعة النفس البشرية واحكاماً بالصلاصات الشخصية وتحديداً للاكتنايات والعدوات سودا كان ذلك بالنسبة للكاتب الذي يكتب عن سيرته الذاتية Autobiography أو سيرة غيره André Gide . ويجب أن لا ذلك عنصر هاماً إلا وهو عنصر الأمانة العلمية في سيرة الكاتب حيث نجد الطائفة الثلاثة يأخذ بعضها برقاب خص في سيرة - سلسلة الخلفاء مبيده عن الأسس والعلل :

« على السيرة والأدب المعاصر هذه الظاهرة ، وهي أشد من احتجاب الخفايا بل تكتبوا سيرهم بإفلاهم بل تركوا لها المجهز ... وقد استعاضوا عن حروب . وقد استعاضوا عن سبل أدراك الحقائق الهامسة لعالم تلك الشخصيات التي عرّضوا لها بيماتى . التحليل النفسي وأسس العمليات العقلية التي تمر بها الفكرة قبل خروجها إلى حيز الوجود ثم نظريات التصادم المطلق للمعاني وتراجمها . »

وكثيراً ما اختلعت السيرة في الماضي بزعزعات التصوير والخيال ولهذا جاءت لنا سلسلة بالإحداث القريبة والبعيدة المشاهدة للطبيعة مثل قصة حياة بسمارك لأميل لودويج ، فهي لن تخرج عن كونها مستورة رومانسية ، إلا أنه أمام المنهج العلمي الحديث أصبح هذا الفن واقعياً في كل تفاصيله يهتم بمقتضى الإنشياء بقدر اهتمامه بمقتضى الأمور التي تلقى لنا شعوا على إبعاد الشخصية ذاتها . ولقد اعتمد « الكثيرون من كتاب السيرة في عصرنا الحديث بنوع خاص على الرسائل المتبادلة والأحداث الخاصة والعامة ، بالإضافة إلى المؤلفات والمخطوطات ونواحي التشاؤم المختلفة ، وموجات انتباهي الشخص نفسه وانطلاقه ، لم صلت بهصره وتأثيره بغيري الأمور حوله وتأثيره فيها . »

ويقول أندري موروا في هذا الصدد :

« أن ما وصل إلينا من معلومات من تاريخ حياة فيكتور هيجو قد طبع في خمسائة مجلد ، أما المخطوطات والأوراق المتناثرة التي لم تطبع فإنها تفوق بكثير هذا العدد الضخم . وقد حافظت الخط في العثور على رسائل هيجو القرامبية



# فنيحة ريفية

## أو «بلا تونوف»

### مسرحية لأنطون تشيكوف ترجمها من الروسية وأعدّها ألكسي سوزجى

A COUNTRY SCANDAL  
(PLATONOV)

By: ANTON CHEKHOV

Translated and Adapted by: ALEX SZOGYI

Coward - Mc CANN, New York, 1960

فكاهية هائلة حتى يفسن نشرها ، ولكن هذين العاملين القادرين  
الكتابة من أجل المال واختيار اللون المكافئ - لم يتركسا  
أبدا في الموهبة الصادقة الأصلية التي ارتفعت بأدب تشيكوف إلى  
مقامه الذي هو

وسرح - « فنيحة ريفية » دليل جديد على صدق هذا  
القول إذا ما تصور شخصية تشيكوف الذي نعرفه تصويرا  
مختلفا - يدي من غدد كبير من الشخصيات والمثالي والأفكار  
التي بها بدأ تشيكوف العالمية معاً يفل على أن  
تشيكوف - بل بظان - « برون » أو « سيمون » بل يصح ميكا وفارس  
بنيمة واحدة ، ولرب هذا أيضا أن المسرحية هائلة من نوع  
( الفارس ) الذي يقوم الضحك فيه على المواقف والظروف لآلى  
طبيعة انحصار ، ذلك لأن الشخصيات عند تشيكوف  
فاجعة من الطراز الأول حتى أنه قيل أن تشيكوف « يطلق على  
مسرحياته اسم « الكهنة » في حين اشتهر بأنها سجلات حزينة  
لعيلة لوف روسيا في أواخر القرن التاسع عشر » ويظهر فن  
تشيكوف الباطني في تصويره الكوميدي لهذه الشخصيات  
الراعية حتى يسلكه بعض النقاد في مكانة قريبة من مكانة  
موليير ، فكلها كتب للمسرح أعمال تصور متاهل به الطبيعة  
البشرية من ضعف وخدا ورده في قالب يمثل بالذكاء ودقة  
المعبر ، وزيد من أهمية هذه الأعمال عند تشيكوف اهتمامه  
بالحركة الروحية للشخصيات ومنحها القدرة على نقد البذات  
واكتشاف نواحي النفس والرائة له وتشدان الخير وسف واقع  
شديد الإنسي والرائة .

اختار تشيكوف لمسرحيته مكانا يستطيع أن يقدم لنا فيه هذا  
العدد الكبير من الشخصيات ، وهو قصر الأرملة الشابة « آنا  
نرونوفا » وكان زوجها أحد قادة الجيش ، وقد تولى وترك آنا  
من زوجة أخرى ، هو « سيرجي » وهو متزوج من سارة طوم  
« صوفيا » والجميع يعيشون في كسل وخمول وبلاهة ، ويرجع  
المسافر في الوقت الذي نقيم فيه الأرملة الالمانية حلا كبيرا فرى  
صوتها من المورين ، فهذا الطبيب الشاب « تريلسكي » يقرر  
أو يستجدي بعض النقود من الثرى السن « جلاجلويف » لم

كتب الأنون تشيكوف هذه المسرحية عندما كان في الواحدة  
والعشرين ، أي عام ١٨٨١ ثم حملها إلى كبيرة مشكلات عصره  
« بريموفا » فرفضها تولا ، فعاد بها ، ومزجها بوسى أمرها ولم  
يظهر له عمل مسرحي آخر قبل عام ١٨٨٧ . ولم تعد هذه  
المسرحية لذلك إلا أحداث يروى فمن وقائع حياته ، حتى اكتسب  
مسوداتها منذ سنوات فلالا فداسيا النقاد وإذا بهذا المحدث  
المكبر ينال إعجابهم وإذا بهذه المسرحية التي كانت في ذلك  
قرنا من الزمن سعد من جديد وسرد . « ما أفسد في برنج  
فرقتين من أشهر فرق أوروبا المسرحية كوجنا المسرحيون  
أفيون وماريس بطرسا ، وفرقة للمسرح الصغير ، « جلاجلو  
Teatro  
بميلاتو نابالغا » ثم احبر لحياء حفلات  
العبد المتوى ليلا تشيكوف في روسيا عام ١٩٦٠ كما مثل لأول  
مرة بالإنجلترا وأمريكا في نفس العام ، وقام الممثل المعروف ريكس  
هاريسون بدور بلا تونوف ، وهكذا أصبحت هذه المسرحية جزءا  
هاما من تراث تشيكوف .

والنص الأصلي لهذه المسرحية يكاد يبلغ حجم مسرحيات  
تشيكوف الثلاث الأخيرة مجتمعة ويحتاج تقديمه على المسرح إلى  
ست ساعات ، ذلك أن تشيكوف كتب هذه النصوص معاً بأقسام  
مختلفة الألوان والمعبر . وكان النص النهائي قد شاع ، بعد أن  
مؤلف تشيكوف ، فاضطر مترجمو المسرحية إلى التصرّف في  
النص الموجود بالحذف والهذيب والماد بعض الشخصيات ،  
وبذلك أمكن تقديمها على المسرح في حدود الزمن المألوف . والنتيجة  
أنه لدينا الآن أكثر من نص ، بل أن النص الإنجليزي الذي نشر  
في إنجلترا يختلف عن النص الذي نشر في أمريكا وإن كان كلاهما  
بمثل الصنعة المسرحية في خير عسوتاتها .

كان تشيكوف عندما كتب هذه المسرحية طالبا يدرس الطب ،  
ويكتب القصص والمثليات ليستعين بأجرها على العيش وإعانة  
أسرته التي كانت تعاني ظروفًا فظيمة وقد قال « أن الطب زوجتي  
والأب عتيقني » وكانت الجلال الفظيمة هي أكثر الجلال رواجاً  
في روسيا في ذلك الحين فاضطر تشيكوف إلى أن يكتب قصصاً



تزوجته إذ أنها كل حياته ، في حين نكل هي حتى النهاية تلج على بلاتونوف ان يرحل ليبدأ حياة جديدة .

اما « جلاجوليف » فيرحل مع نكله الي بلوس ليبارسا اتانها هناك . ونصل « جريكوفا » من مقاضاة بلاتونوف لانه ترسل يستقر لها ، وتروح تبحث عنه بخفية صداقته .

وهناك « أوسيف » سارق الجياد المتهرب الذي سبق له ان ذاق بعض لذات الفراق مع الزميلة « يعاول قبل بلاتونوف بعرض من الراي فنجروفي وسرجي زوج صوفيا ، ويدافع انفسه والتحدث ، انه رمز روسيا الليلية التي تحاول المرد على الطيلة لتعلمه العاشقة .

وتنتهي المسرحية في دار الائمة الضعفاء حين يعود بلاتونوف ال هناك بعد اخفاكه بضم الوقت ، انه لم يستطع الهرب من ماضيه وحاضره وتروقه ، وهناك تلاقته جريكوفا ، وتلاقيهما صوفيا في موب غرامي فتستول مسدسا وتوصيه الي بلاتونوف الذي يموت من الخوف قبل أن تطلق الرصاص عليه .

وبعد فوق اينة لانه نساء كل منهم مسمك بأن بلاتونوف كان لها هي ...

ومني من يعود :

اياله من مسكين .. لم يدرك ان الحب لعبة خطيرة ، ولم يحافظ على قواعد اللعبة ..

وعندما ما بين ان اعرف به بلاتونوف لنفسه عندما قبال قلوبها وللأسول البشري قوائمه ومن يخرج على

الذي في ليله :

بصور هذه المسرحية الحالية للنسبة للجل الذي كتبت فيه والظهر سمات تلك الحالة هي الانحلال الروحي والانفصال الي الايمان بالذل العليا ، وقد كتب تشيكوف بقول « ليس لدينا اهداف بعيدة او قريبة ، ونحن لانهم بالسياسة ولا يؤمن بالثورة ولا تصرف بوجود الله » .

وفي تصويوه لشخصية بلاتونوف اوضح تشيكوف كيف ان تعلمي الحقيقة والاحلام يؤدي الي الانانية والبلادة والردة الي الفرائد البدائية لم العفر . وبلاتونوف ذكي ومعلم ومساوئه هي مساوئ جيله في روسيا ، وهي الاخلاص بالآلام واليأس نتيجة للمحاولات الفاشلة لتنمية الذات والارتقاء بها ، وضعف الإرادة هو أبرز مساوئه ذلك الجيل : انه لا يستسلم لحياة الزرية وحولها وليست لديه القوة ليتحرر منها .. وقد حاول بلاتونوف الهرب ولم يستطع ، كما حاول الانتحار ولكنه تراجع جينا ، ولم يكن هناك من خنام متفاني مثل تلك الحياة المزقة الا الانتحار ، واخيرا مات من الخوف بعد أن أثر غيب وحده واحفار كل من حوله من الرجال وحب ويحيا كل من حوله من النساء .

نصري عطا الله

بصارحه ذاته لم يعثر الجدل الا بقلود الائمة الحسنة وآته كليب بصارحه بأن الحب والخير والسفر لتتلب منه مطلقا ثم نرى سرجي يبحث عن زوجته صوفيا ، و « سنا » زوجة بلاتونوف تحاول أن تأخذ أمانا وأخاها الضعفين في المنزل ، ولكنها لا يريدن وينتهيان بانها ساذجة كلها التي عاشت وماتت لتسأل المستحيل ، ثم يقدم اثنان من الرايين ونهم ان النصر بانه موهون وغارق في الميؤن . وعندما نرى صوفيا مع زوجها سرجي لأول مرة ، نجدهما يتساجران ، هي تفتنه ان أعرا الزرية ومرحلا الي بعيد لأنها غارقة في الملل ، فيظانها بان تخلص بالناس ولعناهم وعنتل سوف تعجبهم ، ثم نرى « بلاتونوف » يمثل المسرحية وهو يعطش « ليكولاي » شقيق زوجته « سنا » فيكتشف له عن فلسفه ودوافع سلوكه للأمر ، وبلاتونوف يدرس ويفكر من نوع ما ، ودور جوان ، وهو متزوج وزوجته أكثر شخصيات المسرحية طيبة ورقة وعذوبة ، ولكن يساهم لانغميه . - نشره انها لانتك في سلوكه فيسخر منها ومنهم وبسائها : لماذا لم تطلق ذبابة !!

وبلاتونوف مركز شيئا عجيبه عن الخلفات التي لا تنهى .. مغالاة تافهة آلية مفعرة ، وهو كول من صرف ذلك ولكنته لا يستطيع أن يكف ..

كل شابا واسع الآمال ، طيب القلب ، يحب كل الناس ، ويعيش فيمنه سوية فبالا فطمت الضياء به حتى لم يبق منه الا السخرية والسام والبلادة والضياع والرغبة المصه في رجنب ذاته ، ثم الضعف والتراخي والاضطراب الداب ؟؟

أعجب تشيكوف في أن يعطنا تنبؤا منه هذا الجو الحاد : أفضل : الجميع غارقون في اللهو والسهو ، يتجشعون جبر من النوم والركو والاندوه ولا يجد .. في الخ .. ولعب الزور واجرار سيرة التناسي .

الشيخ المحطم « جلاجوليف » يتأزل الائمة للكونيوسوس عليها ماله لتألفها من الانلاسي ، وتجله مغالها من وراء ظهر آسه ويعاول أن يشره منها فيقول له انه اشتراها فعلا بالمال ، وهي تفارل بلاتونوف وتذهب اليه في الليل بعرض نفسها عليه فيأسي ، وفي الوقت نفسه تلاقعه « صوفيا » بعد أن أثار سحره بمسسا ودكرها بعمرها الفاضل مع رجل خامل - وتظان ان يرحل بعيدا بعيدا وترعا في حياة جديدة ، حياة عمل وجهد ومثل واهداف فشيء هذه الاحلام ولكنه يتردد ، في الوقت نفسه يلاحق هو « جريكوفا » الشابة المشتتة بالعلوم ، وعندما تمتع عليه به يتجاذي في مغاللاته حتى ترجع هي الامر الي القضاة .

والمرسجة منذ بدايتها حتى نهايتها سلسلة من المغاللات والمسلوكات القرافية الرخيصة ، ولكن شمسبخصيائها المميزة الرسومة بمثابة تكشف عن مأساتها الدامية جزءا فجزوا .

بلاتونوف يدين نفسه ويشي بالذل والهوان ، انه يلاحق النساء في الوقت الذي يشتغل فيه بالناس بجسم الامور ، والارملة التي سرودا تعترف ماله لا مكان لها في الدنيا ولا عمل وانها للاحسق بلاتونوف لانها لاتجد ماسفلها .

وترك سنا زوجها لانه لا يصلح لأي شيء ، وتحاول الانتحار ولكن اخاها الطبيب ينقذها ، وينهار سرجي زوج صوفيا ويذل

# الفكر والأدب قبل استبصار عام

## إعداد محمد العوانى

### « كتاب » النجاة »

كتاب فلسفي ينسبونه إلى أرسطو الفيلسوف وأن العرب قالوا عنه ومعهم أخذ العالم ، فنقل من العربية إلى اللاتينية والألمانية والفرنسية والنقل الحديثة عثر الأستاذ جرجي زيدان المستشرق الإنكليزي على الترجمة الفارسية لهذا الكتاب في نسخة بخط منقوشة بخط ابن خلدون ، وترجمته إلى العربية وصدرها بمقتضى ما وجد . مثل ما ذكره في علوم الشرق وأدائه ومعرفته .

### « تاريخ الفقه الإسلامي »

#### الجزء الثالث : تأليف : جرجي زيدان

يشتمل هذا الجزء بحثاً فلسفياً فيما كان عند العرب من العلوم والأدب قبل الإسلام ، ثم أثر الإسلام فيها وما أحدثه العزيم من العلوم الإسلامية ، وتطور ذلك وأسبابه ، ثم البحث في العلوم الفلسفية والرياضية عند الروم والفرس وكيف طلبها العرب ونقلوها إلى لسانهم والأسباب التي دعت إلى ذلك ، ووصف حال العلم بعد تسوية في التمدن الإسلامي وبيان ما تشاء المسلمون من المدارس والكتيب والراصد والمكتبات وما أحدثوه من العلوم أو أدخلوه من الآراء والمعتقدات في علوم الانبياء وما نقله الأفرنج إلى المسلمين من الكتب العربية وغير ذلك .

### « جرائد ومجلات »

١ - المآل : هي جريدة علمية أدبية موسمية تصدر في الإسكندرية مرتين في الشهر لصاحبها عبد الفتاح بركة خليل القزويني .

٢ - الجهاد : هي جريدة أدبية تجلوية سياسية تصدر في نيويورك بأمرنا يوم الأربعاء من كل أسبوع منشؤها مارون خليل الخوري وفيليب جبيل قلس .

٣ - الصعيد : هي جريدة مصرية تهذيبية أدبية سياسية لصاحبها عبد الفتاح المنصاري تصدر في طهطا بمصر العليا .

### أنهال

#### كتاب « تاريخ السودان »

بدأ هذا المقال التعريف بمؤلف هذا الكتاب وهو « عموم شافير » الذي كان يشغل في قائم المعارف العربية في خدمة الحكومة المصرية ، وأنه لعلى الخدمة و السفر ، علم شافير الأوقاف في مصر ، ثم في مصر أو أجدد في أثر ما جرى أو يملك من كتب المؤرخين المؤلوق يرواها .

#### لم يبين أن الكتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء :

الأول : في جغرافية السودان الطبيعية والإدارية وفي حصاره السودان ، وهو عبارة عن بحث إجماعي في لغات أهل السودان وأديانهم ومفاهيمهم وزياراتهم وصناعاتهم وجزائهم وحكومتهم .

والجزء الثاني : في تاريخ السودان القديم ويتناول البحث في تاريخ النوبة من سنة ٣٧٠٢ ق.م إلى ٥٥٥ م ، وتاريخ النوبة في عصر النصرانية من ٥٥٥ م ، وتاريخ النوبة في عصر الإسلام وتاريخ مملكة سنار ومملكة دارفور .

والجزء الثالث : في تاريخ السودان الحديث ويبدأ بالفتح المصري على عهد العائلة الخديوية وينتهي بفتح أم درمان ، ويدخل في ذلك تاريخ الفتح المصري ، ثم الثورة المهدية ، فخلافة النعاشي فاسترجاع السودان ، وأخيراً خاتمة في السودان المصري الإنكليزي .

وزيد من أهمية هذا الكتاب ويوسع دائرة الانتفاع به أنه مطبوع في باريس ، الأول : للأبواب والفصول ، والثاني : فهرس أبجدي مطول للأعلام والمواضيع يستعمل به المطالع على ما جاء في الكتاب من تراجم الأعلام أو وصف الأماكن أو ذكر المسافات والأخلاق أو غير ذلك مما يجعل هذا الكتاب التيسر للقوسيا جغرافياً تاريخياً اجتماعياً أدبياً عن السودان وأهله وما على به .



# رسائل جامعية

هذه الحوادث فيقارنون الشهود والمجنى عليهم بل والمتهمين للحصول منهم على معلومات عن التحقيق .. بل انهم قد يشركون رجال العدالة أنفسهم في ابداء الرأي فيخرجونهم عن صمتهم الذي تفرغه عليهم ولانهم - وما ذلك الا ابتغاء للشهرة - ونشر هذه التحقيقات غير الرسمية ، وهي في ذلك قد لاتعرض وقائها بطريقة موضوعية معتدلة ، بل كثيراً ما تلجئ الى التهوريل والإثارة ، والتعليق على الخصومة والتكهن بنتيجة التحقيق لتسبب القضاة . ومن هنا يتساءل الباحث : اليس من الممكن ان تكون هذه الملاحية التي تتم عن طريق الصحافة وبلا على سير العدالة مع انها مقررة اصلاً لمحايتها . فالقاضي لا يمكن ان يظل بمنجاة من تأثير النشر . كما ان هذا النشر قد يكون من شأنه التأثير في الشهود ، وهو يخلق في الرأي العام تيارات تناصر المتهم او تعاديه ، وبذلك تزعزع لغة الناس في احكام القضاء ، ويضعف مهمة الادعاء عن التهم مهمة شاقة .



تقدمها :

## حياة شاحية

ARCHIVE

http://Archivebeta.net

## الحماية الجنائية للخصومة من تأثير النشر

والواقع ان معالجة هذه المشكلة التي تعرض لها السيد جمال العطيلى لا تفلو من دقة ، فلي احد كلتي الميزان توجد مصلحة المجتمع التي تحلقها علانية الاجراءات القضائية ، والتي تقتضى ان يكفل للصحافة ، حريتها في استقاء اخبار الاجراءات القضائية واذاعتها ، ولي الكلفة الاخسرى مصلحة اخرى للمجتمع جدية بالحماية ، هي عدالة المحاكمة وسمان عدم التأثير عليها ، ومن هنا تبعد أهمية البحث ومدى اتصاله بعلم المجتمع الذي تعيش فيه .

وقد حاول الباحث ان يضع ضوابط بسيطة لهذه المشكلة ، فساد مع الخصومة في جميع مراحلها وصورها ولعقب النشر في شتى تطبيقاته ، وحاول ان ينقذ الحماية التي فرضها المشروع من التوائب الدخيلة عليها ، وان يرد لها في نفس الوقت حدودها الملائمة الشروعة .

واتمنى اني ان حماية الخصومة من تأثير النشر قد تحقق بتحرير نشر الامور التي يكون من شأنها احداث التأثير الذي سعاد بالحماية الموضوعية .. وهو ما خصص له الجزء الأول

في كلية حقوق جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة من السيد جمال العطيلى المعاني لدى التقنى لئيل درجة الدكتوراة في الحقوق ، وموضوعها : « الحماية الجنائية للخصومة من تأثير النشر » ، وهو موضوع جديد لم يطرق من قبل رغم أهميته القانونية ، فعلاية الاجراءات القانونية هي احد الضمانات الجوهرية لتحقيق العدل ، شأنها شأن كسالة حق الدفاع واستقلال القضاء ، والضمانات ضد التقبيل والتأثير .

وهذه الملاحية ليست حقاً للمتهم وحده ، بل هي حق عام للمجتمع بأكمله ، فمن حق الجمهور ان يمسارس رقابته على اعمال السلطة القضائية . يقول الدارس : ان الملاحية لم تعد مقصورة على مجرد فتح ابواب الجلسات للجمهور ، لانها لو فهمت على هذا النحو ، لا كانت ضماناً كافياً ، فالملاحية العلة لا تتم الا بوسائل النشر والإذاعة ، فغش الاجراءات القضائية امتداد لهذه الملاحية وتأكيد لها . وهو من صميم وظيفة أجهزة الاعلام ونتيجة حتمية لحرية الصحافة ، ومع ذلك فان الصحافة لا تقتصر على نقل اخبار الجرائم باعتبارها من الاحداث العامة التي لا يمكن ان تفلل مضجوعة عن الرأي العام ، بل أتوسل أصبحت تتبع الجريمة منذ وقوعها ، تسبق اخبارها ، واخبار الاجراءات التي تتخذ بشأنها ، وتوفد مندوبيها لتحقيق

وقد نشأت سيادته المشرع المصري أن يعدل عما اتجه إليه في مشروع قانون الإجراءات الموحد الذي تجري مراجعته حالياً من تخويل محكمة الجنايات والنقض سلطة الحكم في الدعوى التي تصدى لإقامتها وذلك حرصاً على احترام مبدأ الفصل بين سلطتي الإلهام والحكم .

وقد انقضاء بحث الحماية الإجرائية المستمدة من سرية الإجراءات التفتيشية أن يميز بين القوانين ذات الطابع الإلهامي مثل القوانين الإنجولو سبكونية ، والقوانين التي لها طابع التفتيش والتحرى مثل القانون المصري والرئيسي ، كما يميز بين مرحلة التحقيق الابتدائي ومرحلة المحاكمة .

فيستلزم اتفاق جميع القوانين على الإخلال بعلائية المحاكمات كأصل جوهري من أصول النظام القضائي ، إلا أن الأمر يختلف بالنسبة لمرحلة التحقيق الابتدائي .

فالقوانين التي لا يزال التحقيق فيها يقوم على التفتيش والتحرى ، تعتبر الاستجواب وسيلة التحقيق الهامة تهدد بها إلى محقق وتستهدف بها أساساً الوصول إلى اعتراف المتهم ، وتعتبر السرية ضرورة لازمة لإحكام حلقات هيمنة التحقيق والوصول به إلى غايته طبقاً لفلسفة تطلب معاملة التحقيق على محور تحقيق ضمان المتهم .

أما القوانين التي تآخذ بالنظام الإلهامي في جميع مراحل الخصومة ، فإن التحقيق يجري فيها علناً ، ويعمل فيسبه الخصوم عبر الإثبات والتي دون تدخل من القاضي الذي يقتصر دوره على توجيه سير التحقيق والفصل في نتيجة ، وأجزاء من هذا التحقيق هي نفسها إجراءات المحاكمة ولا تخلف عنها إلا في أنها موجهة تقدير للدلالة للتحقق من كفايتها لإحالة المتهم إلى المحاكمة ، فالملازمة في هذه القوانين مستمدة من طبيعة الأجراء نفسه وتساندها فلسفة تطلب ضمانات التهم على معاملة التحقيق .

ومع أنه قد بدأ اتجاه حديث في إنجلترا إلى الحد من اللائحة إجراءات التحقيق الابتدائي ، إلا أنها ما زالت هي الأصل الذي تعتبره القوانين الإلهامية ضماناً جوهرياً من ضمانات العدالة والحرية .

وفي معالجة موضوع السرية كوسيلة للحماية بدت تباحث صعوبة الموازنة بين المصالح التي يجب أن يعيها المشرع فإن السرية وإن قصد بها حماية الخصومة في مرحلة التحقيق الابتدائي ، إلا أنها قد تؤدي إلى تنازل الضمانات والإخبار غير الصحيحة وهي أشد خطراً وأضرراً من نشر أخبار التحقيق الصحيحة ، فضلاً عن أن الحماية المستمدة من السرية لا تخلو من مخاطر تهدد الحريات الفردية ، كما أثبتت التجربة في كثير من الأحيان أن مصلحة التحقيق التي تقتضي السرية لم تكن إلا ستاراً لحجب إثبات تعقيدات معينة عن الرأي العام خصوصاً فيما يتعلق بجرائم الرأي ، كما أن هذه السرية لم تفلح دون تسرب أخبار التحقيق ، عن طريق من يؤزمه القانون بالالتزام مثل أعضاء النيابة ورجال البوليس ، ومن ثم يرى الباحث أن

من رسالته ، وقد بين فيه أن المشرع المصري قد استمد أحكام هذه الحماية من أحكام القانون الإنجليزي في جريمة امتناع الحكمة ، وفرضها المادة ١٨٧ عقوبات التي تحرم نشر الامور التي من شأنها التأثير في القاضي أو المحقق أو الشاهد أو الرأي العام . ومع أن المشرع الفرنسي كان يقتصر على الحماية الإجرائية التي تكفلها السرية في نظام يقوم على التفتيش والتحرى إلا أنه قد رأى في أواخر عام ١٩٥٨ أن يستمد أيضاً من القانون الإنجليزي أحكام جريمة امتناع الحكمة .

وقد عالج الحماية الموضوعية في أربعة أبواب ، تناول في أولها موضوع النشر ، وبين أن هذا الأمر ليس مقصوراً على التعليقات التي توهم المشرع الفرنسي أن من شأنها المسقط على الشهود وأحكام القضاء ، بل أن نشر الواقعة ، حتى لو كانت صحيحة ، قد يكون - في رأي الباحث - من شأنه في بعض الأحيان أحداث التأثير المتوخى ، وذلك مثل نشر صورة المتهم ، فبمثل عرضه قانوناً على الشهود ، ومثل نشر وثائق التحقيق الابتدائي قبل طرحها في الجلسة العلنية ، في القوانين التي تآخذ بسرية التعطيات الابتدائية . وقد فسر المادة ١٨٦ التي تحرم الإخلال علانية بنظام القاضي أو هيئة أو سلطته بمبدأ السرية ، وهذا التفسير هو الذي يكفل ضمان حرية نقد تصرفات القضاء بعد انتهاء الخصومة ولا يؤهل عن رقابة الرأي العام ، والقانون الإنجليزي يحرم أيضاً الظن في الشاهد أو المتهم ، حتى لا يؤثر هذا في سير الخصومة .

وقد بين لباحث أن المشرع يجب أن يحمي الخبر والمقيم وأطراف الخصومة كما يحمي القاضي والشاهد .

وفي بحث التصد الجنائي وهو الباب الرابع من الفصل الأول تضمنت من أثر اختلاف النظرة نحو حرية الصحافة في تحديد الركن العلني في جريمة النشر .

أما موضوع الحماية الإجرائية للخصومة فند خصص له القسم الثاني من الرسالة وبدأ بدراسة الحماية المستمدة من سلطة التصد التي يخولها المشرع المصري لمحكمة الجنايات والنقض لإقامة الدعوى على من تقع منه أفعال من شأنها التأثير في القضاء أو الشهود ، وهي حماية مكيدة للحماية الموضوعية ولزامة تأكيد لاعتبارها ، وقد أخذ بها المشرع المصري لأول مرة في قانون الإجراءات الحالي في المادة ١٢ ونظامها من أحكام القانون الإنجليزي .

وقد أوضحت في البحث أن المشرع المصري قد أحسن صنعا حينما قصر هذه السلطة على إقامة الدعوى دون الحكم فيها .

وبين أنه إذا كانت القوانين الإنجولو سبكونية تجيز لقاضي أن يقيم الدعوى في جرائم امتناع الحكمة وأن يحكم فيها فما ذلك إلا لأن الإجراءات العادية لتلك السبكونية أمام المحلفين إجراءات بطيئة ومعقدة ، وهو اعتبار لا وجود له عندنا ، وإن هذه السلطة الاستثنائية التي تجعل من القاضي خصماً وحكماً ، قد استهدفت لتفقد التثمين حتى إن الرأي قد اتفق بشأنها على أنها يجب أن تمارس بصدر وفي الحالات الخطيرة التي تستدعيها .

للمحاكمات الخاصة بجرائم الصحافة أو بجرائم القذف في حق المؤلفين المومنين .

وقد كانت لجنة مناقشة الباحث مكونة من الاستاذ الدكتور محمود مصطفى استاذ القانون الجنائي وعميد كلية الحقوق السابق وهو المشرف على الرسالة ، وفي رايه انها قد عالجت جانبها هاما من جرائم الصحافة ، والاهمية ليست مجرد اهمية نظرية بل عملية ، فالقيم التي تسود الصحافة ما زالت بعيدة عن مرامى الشرع ، والموضوع صعب يحتاج الى معالجة اولى خاصة ، وقد بحث فيه صاحب الرسالة الروابط القانونية التي تبدو متعارضة ، وراى في نفس الوقت ان يعرف الراى العام الجرائم التي ترتكب في المجتمع . وقد رجع الباحث الى القوانين الانجلو سكسونية ، التي لم يتبعها آراء الفقهاء علي النحو المتأولف في القوانين اللاتينية ، فكان كفؤا ، ورسالته فيها اطلاع واسع ، والامام شامل بالراجع .

ويرى الدكتور دوف عبيد الاستاذ بكلية حقوق جامعة عين شمس ان الرسالة جديدة في موضوعها ، واننا كنا في حاجة اليها ، اما النقد الذي يمكن ان يوجه لها فهو عمل شساق لان الباحث قدمها على مستوى رفيع ، ولا يسه الا ان يثبت على هذا العمل الجليل .

وتحدث الدكتور محمود نجيب حسن فقال : انه كس لي الرسالة مجهودا عظيما جادا ، فمن حيث الموضوع لم يتغير موضوعا مفروقا كما وافق السيد جمال على الفطنة التي وضعها لرسالته ، من حيث تقسيمها الى قسمين كبيرين ، وفي رايه ان الباحث لو اقتصر على دراسة اى قسم من هذين القسمين لكان جيدا كفايا ، ولكنه ابن الا ان يولى الموضوع حقه من جميع النواحي . كما ان أسلوبه يتميز بالوضوح والبعد عن الزخرفة . ووافقه على النتائج التي انتهى اليها .

وقد نال السيد جمال الطيفي درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الاولى وتبادل الرسالة مع الجامعات الاجنبية .

نعيد النظر في قيمة هذه الحماية في ضوء حق المواطنين في معرفة ما يجري في المجتمع الذي يعيشون فيه ومقتدر الحدود الملازمة التي تحمي فيها السرية حسن سير العدالة .

فبدلا من ان تسرب اخبار التحقيق الي الصحف بطريقة معيبة مخجلة قد يكون من الاوفى ان يبيع المشرع نشر بعض اخبار التحقيق التي لا يخل نشرها بمصاحبة التحقيق ، وذلك مثل نشر خبر وقوع الحادث ، واسم المتهم الذي وجهت اليه التهمة ، ونوعها ، وواقعة القبض او الافراج . كما اوصى الباحث بالحد من سلطة حاكم النشر اي يخلوها المشرع للثبوت وذلك بتحديد مدى زمني لا يجوز الحظر ان يظل مفروضا بعده الا اذا عرض على القضاء فلان به وكلة محدودة .

●

وقد انتقد الباحث بعد ذلك موضوع السرية في مرحلة المحاكمة فبع ان هذه السرية استثناء يجب ان يقتصر على حالات محدودة فقد لاحظ ان المشرع المصري قد توسع في هذه الحالات توسعا كاد يخلص على مبدأ علانية المحاكمات ، فهو يشغل المحكمة حتى تقرير سرية الجلسة بحجة المحافظة على النظام العام والاداب ، ويخلوها سلطة حاكم النشر ، بل ويحظر نشر المحاكمات في جرائم الصحافة والسياسة والقذف . وهي من الجرائم التي تستوجب العلانية لضمان عدالة المحاكمات فيها ، حسدا في الوقت الذي لا تزال فيه الجرائم الخفية وجرائم الاحداث بلا تقى يحظر النشر فيها . بل ولا يتدخل المشرع للحد من استخدام أجهزة الاذاعة والتلفزيون في قاعات المحاكم وهي التي تحدث علانية صارة مجعلة يقولون التهم ، ذاهبة بوقف المشرع على حكمة لخصن سير العدالة .

ولذلك يشاهد الباحث المشرع ان يتمن دالتمسا الصلحة الجديرة بالحماية ، وان يمد اليها حماية ، وعليه ان يخلو نشر اسماء المتهمين الاحداث وصورهم ، واسماء المتهمين المحكوم بوقف تنفيذ العقوبة عليهم وان يبيع نشر ما يجري من



# صورة الغلاف

سنشرها تباعاً موضعين فيها اللامع الميزة لسكان مصر  
الإصليين والسمات المختلفة للإجناس الوافدة على مصر لم تحول  
هذه الاجناس تحولاً مستمراً نحو السمات المصرية الاصيلة .

يبلغ ارتفاع رأس هذا التمثال الضخم الصغير القبل من  
خضرة مستديرات اما طول الوجه من الجبهة حتى الذقن  
فيلغ ٢٥ سم ، ومن المعش حفا ان التحات قد نجح في بث  
الروح والتعبير في مثل هذه المساحة الصغيرة ، والتي مازالت  
رغم مرور الآلاف من السنين تظهر لنا بوضوح الجمال الريفى  
الطريق لثانة صغيرة ذات عيثن كبيرين وخسدين مستديرين  
وذلك ولم صغر مبتلى ، ول سوء الحظ قد اُتلف مرور السنين  
أنف التمثال وامادت اصلاحه ايد غير ماهرة ، ولكننا ما زلنا  
نستطيع ان نميز انسجام بناء الآلاف مع باقي المعالم الرئيسية  
للوجه والوجه الذى يوحى به اليها التمثال هو التعبير عن  
ثانة صغيرة مربية يمكن الاعتماد عليها ولا يمكن التقليل من

من منا في أثناء سيره في الطريق لم ير وجهاً بالله لأول  
وهلة ؟ وعندما لا نستطيع ان نتذكر صاحب هذا الوجه سرعان  
ما تتناثرت الخيرة فنحاول ان نغطي مولفنا ببسمة حائرة أو إشارة  
تدل على العرفه .. وكما تكون دهشتنا عندما يعيننا هذا  
الشخص بإعادة مترددة أو على الأقل بشفرة مريبة .. وهكذا  
تكتشف أننا - ببساطة - قد اخطأنا .

والغالبية الناس الذين يصطرون الى الحياة في المدينة وسط  
صخب وضجيج مواصلاتها ، وينشغل بهم بالحاجة الملحة الى  
كسب العيش وتحيط بهم الارتباطات والواجبات من كل جانب ،  
يقعون دائماً فريسة التسيان .. وبالنسبة لؤلؤة تبدو مثل  
هذه التجربة امر عادى وتلقاى سريعا دون أدنى تفكير ..

ولو ان مثل هذا الحادث وقع لك في حجرة هادئة في متحف  
من متاحفنا التي ربما كنت تزوره للمرة الأولى في حياته ..  
وبدا من ان تقابل انسانا شاهدت تمثالا أو تماثلاً أو ربما  
فاخست ازاده ينشئ التمشور ، فكيف نستطيع ان نعلق  
ذلك ؟ لو ان هذا الذى شاهدته كان عملاً فنيا مشهوراً او كان  
واحداً من روائع الفن القديم ، فلا بد اننا كنا من قبل احدي  
صوره ... فنحن في هذا العصر نشاهد العديد من صور  
الروائع الفنية القديمة ، ولا بد كذلك ان صورته ظلت عالقة  
في ذاكرتك دون ان تشعر او تدرك .

ولكن ، لو نولفت فجأة وانت تتجول في ممرات المتحف دون  
هدف ، امام عمل فنى صغر من الضخام او الطين او الحجر او  
الرسم العائلى ، لم يحظ من قبل باهتمام احد ، ويمثل رأساً  
أدمياً لا يشم ببداية خاصة أو جسمال معين ، واحسنت  
ازاده باللة خاصة على الرغم من أنك لم تره من قبل ، ولم تر  
ملامحه منطبقة على وجه آدمى ... فكيف تجد حلا لهذا الموقف  
الحير ؟

عندما نخرج من المتحف ، ونتجه في طريق عودتك الى البيت ،  
فجأة تصحو ذاكرتك عندما تصل الى الدكان الكائن عند متحف  
الطريق .. أجل ، ان هذا الوجه الذى رأيته في المتحف يذكر  
بوجه صبي الدكان ، او قريب يقيم بعيداً في الاصح الصعيد ،  
او ياخذت صديقك الصغيرة ، او .. او .. او ..

كيف استطاعت هذه البلاد التي وقعت فريسة الغزوات  
الصلبية من الإجناس ، ان تحتفظ بمزاج الاسلاف من ابتائها  
على من المصور ؟ ان الاجابة على هذا السؤال أبسط مما  
تصور .. وسيتبين القارىء ذلك من خلال المقالات التي

رأس فتاة من ليرة الجريئة - حلاله  
الموسم الرابعة والعشرين  
تمثيل ولى المدين ماسح .

اهميتها أو اخذها على أنها مخلوقة نالفة ، فحينها المفتوحان  
وفهما الصادم ولذتها البارز يعلى الشيء هذه اللامع تدل على  
التصميم في التسطيع ، وكما كانت هذه الفتاة قد تعودت على  
تلقى الاوامر فانها أيضاً قادرة على تنفيذها وكذلك على الاشراف  
على فنيات اخريات تصدر اليهن اوامرها . وهذه الصفات  
صفات حيوية ومطلوبة سواء في المنزل او في الحقل ويمكن  
للمسيد ان يستمد على صاحبها ويسع لفته في مقدراتها .

أجل ان القيم الانسانية لا تتغير بمرور الزمن ومن الممكن لوجه  
صريح متبسف ان يكون موضع لفتنا سواء في مصر القديمة أو في  
أيماننا هذه .